



UNIVERSITÀ DI PISA  
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE  
ANNO ACCADEMICO 2012/2013

TESI DI LAUREA MAGISTRALE  
IN STORIA E FORME DELLE ARTI VISIVE, DELLO SPETTACOLO  
E DEI NUOVI MEDIA

**Le fibre autarchiche e la propaganda della Snia Viscosa  
nella seconda metà degli anni Trenta.**

IL RELATORE  
Prof. Sergio Cortesini

IL CANDIDATO  
Francesco Boni

a.a. 2012/2013





<b>Introduzione</b>	<b>4</b>
<b>Capitolo 1. L'autarchia.</b>	<b>7</b>
1.1. Premesse all'autarchia.	7
1.2. L'Impero, le sanzioni, il corporativismo.	10
1.3. Autarchia: su quali prodotti puntare.	11
1.4. Il Lanital.	12
1.5. Il Raion.	14
<b>Capitolo 2. Snia Viscosa, i centri di produzione.</b>	<b>17</b>
2.1. Venaria Reale.	17
2.2. Cesano Maderno.	18
2.3. Torviscosa, la città della cellulosa.	18
2.3.1. Urbanistica a Torviscosa: Giuseppe De Min.	19
2.3.2. Leone Lodi, scultore di Torviscosa.	20
<b>Capitolo 3. Filippo Tommaso Marinetti, cantore della Snia Viscosa.</b>	<b>23</b>
3.1. <i>Il Poema Chimico della Luce tessuta.</i>	23
3.2. Marinetti e Munari: <i>il Poema del Vestito di Latte.</i>	27
3.3. <i>Il Poema di Torviscosa.</i>	32
3.3.1. Marinetti e Antonioni a confronto: <i>Sette canne, un vestito.</i>	34
3.4. <i>Il Poema Non Umano dei Tecnicismi.</i>	35
<b>Capitolo 4. La moda in Italia nel Ventennio.</b>	<b>37</b>
4.1. Il dibattito sulla moda nazionale nelle riviste di moda.	38
4.2. Le riviste di moda in Italia nel Ventennio.	41
4.3 La donna e le illustrazioni.	44
4.4. L'Ente Nazionale della Moda.	49
<b>Capitolo 5. Il trimestrale "Snia-Viscosa. I Tessili Nuovi".</b>	<b>53</b>
5.1. La pagina dei bambini	53
5.2. L'illustratrice Brunetta.	59
5.2.1. Brunetta illustra "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi".	61
5.3. <i>Tessili e arredamento: un'idea del 1936, una realizzazione nel 1939.</i>	66
5.4. La rubrica <i>Arte e moda.</i>	69
5.5. Una curiosità: la musica come arma di propaganda.	74
<b>Capitolo 6. La Snia Viscosa tra Mostre, Esposizioni e Fiere.</b>	<b>75</b>
6.1. Una panoramica sulle modalità espositive degli anni Trenta.	75
6.2. <i>La I Mostra dell'arte grafica e del cartellone.</i> Roma, 1936.	82
6.3. La Fiera Campionaria di Milano: origini e caratteristiche.	83
6.4. La XVII Fiera Campionaria. 1936.	85
6.5. La XVIII Fiera di Milano e gli architetti Cesare Pea e Angelo Bianchetti.	87
6.6. <i>I Mostra del Tessile Nazionale</i> , Roma 18/11/1937 – 6/1/1938.	92
6.7. La XIX Fiera Campionaria di Milano. 1938.	98
6.8. La XX Fiera Campionaria e la <i>New York's World Fair.</i>	99
<b>Capitolo 7. Vendita diretta al pubblico.</b>	<b>101</b>
 <b>Immagini.</b>	 <b>104</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>146</b>
<b>Fonti Primarie.</b>	<b>146</b>
<b>Fonti Secondarie.</b>	<b>150</b>
<b>Webgrafia.</b>	<b>152</b>

## Introduzione

Con il presente lavoro vorrei illustrare la comunicazione pubblicitaria della Snia Viscosa, industria tessile fondata da Riccardo Gualino, diretta successivamente da Senatore Borletti e poi ancora da Franco Marinotti, che vide la sua massima fioritura nella seconda metà degli anni Trenta e che ha interpretato la politica autarchica favorita dal governo.

Ho analizzato le importanti iniziative a cui la Snia Viscosa partecipò nella seconda metà degli anni Trenta tra cui: la *I Mostra della grafica e del cartellone* (1936), la *I Mostra del Tessile Nazionale* (1937-38), le edizioni della Fiera Campionaria di Milano dal 1936 al 1939, la *New York's World Fair* del 1939, studiando le strategie di propaganda e gli artisti con cui la società collaborò, posso dire che essa fu attenta alle novità di linguaggio del tempo. Per fare alcuni nomi, la Snia Viscosa chiamò a sé Filippo Tommaso Marinetti in ambito letterario, Bruno Munari in ambito grafico-illustrativo, gli illustratori Bruna Moretti Mateldi (in arte Brunetta), Araca (pseudonimo di Enzo Forlivesi Montanari) e Marcello Dudovich, e artisti che intendevano modernizzare il linguaggio espositivo secondo le regole del razionalismo come gli architetti Cesare Pea e Angelo Bianchetti. Esplorando tra le iniziative dell'industria ho scoperto e cercato di mettere in evidenza che niente era affidato al caso e che anche un'iniziativa apparentemente superflua, come il lancio sul mercato di una canzone sul Lanital, era in realtà l'anticipazione della presentazione ufficiale del metodo industriale della realizzazione di tale fibra autarchica, segno evidente di un programma ben studiato di iniziative, industriali e pubblicitarie, che investirono e rinnovarono vari campi: la moda, la pubblicità, l'allestimento, l'esposizione.

Nel secondo dopoguerra si ebbe una fortissima censura di tutto ciò che era stato fatto nell'epoca fascista, attuata con lo scopo di ricostruire l'Italia su principi che si allontanavano da quelli del ventennio. Si dovette aspettare la prima metà degli anni '80 per i primi interventi di rivalutazione delle opere realizzate durante il regime. È ancora scarsa la letteratura sull'autarchia in relazione alle novità del linguaggio pubblicitario di quegli anni. Per quanto riguarda l'attuazione di essa in ambito scientifico, un fondamentale discorso introduttivo è nei libri di Roberto Maiocchi del 1999 e 2003, e cioè *Scienza italiana e razzismo fascista* e *Gli scienziati del Duce* a cui farò riferimento già dal primo capitolo; per le illustrazioni è stato utile il catalogo di una mostra curata da Anna Villari dal titolo *L'arte e la pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940* del 2008 in cui si rivalutavano alcune mostre importanti come la *I Mostra del Cartellone e della Grafica Pubblicitaria* e la *Mostra del Tessile Nazionale*. Altro fattore da non trascurare, che dimostra la difficoltà di leggere ed interpretare quel periodo storico dal punto di vista della modernità grafica, è la problematica di rintracciare scritti su Brunetta, la maggiore illustratrice grafica della rivista pubblicata dall'industria in questione dal titolo "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi": i pochi libri che parlano di lei cercano di

leggere i suoi disegni dal secondo dopoguerra in poi, senza soffermarsi, se non per poco, sui suoi lavori degli anni Trenta. Il libro che più ha contribuito al mio studio, perché mi ha fornito una serie di punti di vista interessanti sul rapporto tra regime e modernità, è stato *Una giornata Moderna* a cura di Mario Lupano ed Alessandra Vaccari, anch'esso del 2009.

Frutto di un capillare lavoro di ricerca con ben 1500 illustrazioni, questa pubblicazione permette di mettere a confronto un'ampia varietà di fonti italiane, tra cui riviste femminili, di moda, cinema e mondanità; archivi fotografici, cataloghi di mostre e commerciali; libri e riviste di tecnica sartoriale, design e architettura; riviste aziendali e di organi governativi. Tutto il materiale è organizzato in un montaggio serrato di immagini e testi che insegue i ritmi e i rituali degli stili di vita della giornata moderna italiana attraverso quattro concetti importanti: misura, modello, marca e sfilata. Per ogni sequenza iconografica il libro restituisce una molteplicità di interventi che esplorano le figure chiave e i temi cruciali del modernismo con vari riferimenti alle coreografie del Regime. *Una giornata Moderna* si avvale dei contributi critici di esperti di moda, modernismo e cultura visuale e confuta la tesi secondo cui non esisteva alcuna modernità in un paese controllato da un regime. Un altro libro utile alla mia ricerca è stato *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954* di David Forgacs e Steven Gundle. Già il titolo rompe una consuetudine prendendo in considerazione un altro ventennio e cioè 10 anni di fascismo (1936-1945) confrontandoli con 10 anni di antifascismo (1945-1954) attraverso la comunicazione via radio, sportiva, fumettistica, cinematografica.

Le due fonti primarie che mi hanno aiutato maggiormente sono state la "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", organo ufficiale del regime, da cui ho potuto estrapolare notizie relative ai principali eventi dell'epoca, ed il trimestrale "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", edito direttamente dall'Ufficio Propaganda Snia Viscosa, grazie a cui ho potuto mettermi dal punto di vista di tale industria.

Ho esaminato tutti i numeri dal 1934 al 1943, sparsi tra le biblioteche di Firenze, Milano e Rimini, per poter restituire un discorso continuativo in ordine cronologico sulla moltitudine di iniziative e collaborazioni attuate dalla Snia Viscosa.

Un'altra fonte importante è stata "Casabella", rivista diretta dal 1936 da Giuseppe Pagano su cui apparvero articoli sugli allestimenti delle mostre che intendo analizzare, in cui non mancarono critiche acute, ed il punto di vista di chi scriveva sembrava essere fondato su giudizi molto autonomi. Fonti complementari sono state invece quelle pubblicazioni che ho utilizzato per fare un discorso di carattere generale, ad esempio varie riviste di moda del tempo, come "Lidel", o "Sovrana" oppure quelle pubblicazioni che illustravano, a livello storico, le varie fasi in cui venne progettata ed attuata l'autarchia.

Per realizzare questo lavoro ho voluto procedere dalle prime proposte autarchiche alla loro realizzazione con la relativa propaganda pubblicitaria. È stato necessario fare quindi una specie di doppia

introduzione: la prima sull'autarchia, messa in atto dalla Snia Viscosa con la progettazione delle fibre autarchiche a cui segue un capitolo sui centri di produzione, la seconda sulla moda a cavallo tra anni Venti e Trenta, le case di moda, gli stilisti, ruoli maschili e femminili, in modo da poter effettuare un confronto con la seconda metà degli anni Trenta. Mentre provavo a sviluppare questo ultimo punto, ho tentato di rilevare come la Snia Viscosa cercasse di propagandare i suoi prodotti a livello nazionale e all'estero grazie alla partecipazione a Fiere, Mostre ed Esposizioni in un periodo molto intenso che va dal 1936 al 1940: periodo che culminò con l'incontro, sicuramente proficuo, col futurista Filippo Tommaso Marinetti quando la raccolta *Poema Non Umano dei Tecnicismi* fu dedicata esattamente alla Snia Viscosa.

Ho contattato telefonicamente o tramite posta elettronica vari archivi dove poter reperire materiale e ad a volte questi contatti sono andati a buon fine, altre volte no. Andrea Lovati, responsabile dell'archivio storico della Fondazione Fiera Milano, è stato molto disponibile nel fornirmi alcune immagini dell'epoca o alcuni articoli tratti da riviste specifiche come "L'eco della Fiera" oppure altre che trattassero della fibre autarchiche, o addirittura interi libri; l'associazione Primi di Torviscosa, composta dai primi operai che lavorarono a Torviscosa, mi ha fornito alcune immagini della cittadina. Al contrario, da ciò che è rimasto della Snia Viscosa oggi, e cioè il Gruppo Snia, che fa parte dell'amministrazione straordinaria della Caffaro Chimica, mi aspettavo di trovare materiale inedito di archivio. Dopo tre mail senza risposta, li ho contattati telefonicamente ma questi, spazientiti, mi hanno risposto che l'archivio precedente alla seconda guerra mondiale, è andato distrutto o perduto, cosa a cui io non credo assolutamente, dato il tono molto poco educato con cui mi hanno risposto. Purtroppo, ho contattato anche l'archivio centrale di stato a Roma ma la risposta, ha avuto esito negativo.

La Snia Viscosa è stata, tra tutte le industrie tessili, quella con cui il regime ebbe rapporti più stretti. Ce ne furono molte altre, come la Chatillon o l'Italraion, che videro interessanti collaborazioni con vari artisti del tempo, quindi il mio lavoro potrebbe rivelarsi utile per chi volesse analizzare la propaganda pubblicitaria del gruppo italiano delle industrie tessili, nella sua totalità.

## Capitolo 1. L'autarchia.

L'autarchia non fu un fenomeno esclusivamente conseguente in modo diretto al blocco continentale imposto all'Italia dalla Società delle Nazioni in seguito all'invasione dell'Etiopia nel 1935. È vero, da quel momento in poi, il regime fascista mise in atto tutta una serie di provvedimenti che esaminerò in seguito, ma le cui premesse furono studiate molti anni prima, addirittura in un periodo antecedente al regime fascista.

L'autarchia non fu un fenomeno solo italiano. È nota la definizione di autarchia, indirizzo di politica economica che, sfruttando le risorse proprie di uno stato, tende a renderlo autosufficiente ed economicamente indipendente da paesi stranieri, ma è anche interessante leggere come era definita al tempo dal Presidente della Confederazione Fascista Professionisti e Artisti, Alessandro Pavolini: «affrancamento delle categorie produttrici dallo straniero, potenziamento delle riserve nazionali, indipendenza economica»<sup>1</sup>. Pavolini si rifaceva addirittura ad Aristotele per nobilitare tale modello economico-politico<sup>2</sup>. Anche altri paesi europei, economicamente più forti, sia per la presenza di materie prime, sia per la tecnologia più avanzata, attuarono forme di politica autarchica, nonostante non si sbandierasse esplicitamente questo approccio economico. Si parlò infatti di Planning economy (Gran Bretagna), New Deal (Stati Uniti), Piani Quadriennali (Germania), Nep (Unione Sovietica), ecc... ognuno con le dovute differenze del caso.

### 1.1. Premesse all'autarchia.

Appena unificata, l'Italia, aveva molte problematiche che potevano essere facilmente ricondotte ad un unico punto di partenza comune: come poteva sentirsi davvero unificato un Paese abituato ad essere diviso, politicamente ed economicamente, con vistose differenze da regione a regione, ognuna con proprie caratteristiche, tradizioni culturali, peculiarità, magari difficilmente compatibili con altre?

Si poteva guardare al modello francese, basato su pochi grandi istituti di istruzione superiore e di ricerca controllati rigidamente dal potere centrale, oppure al modello tedesco che vedeva molti centri dotati di larga autonomia che favorivano la specializzazione di manodopera con il suo conseguente inserimento nel tessuto produttivo. Nei cinquanta anni che correvano dall'Unità d'Italia alla Prima Guerra Mondiale si poteva notare il tentativo di costituzione di una tradizione scientifica nazionale. Fino ad allora la realtà scientifica era condizionata dallo spezzettamento politico che aveva costretto le attività di studio e di ricerca ad un isolamento, così ogni polo era legato strettamente ad

---

<sup>1</sup> Pavolini, Alessandro, *La consegna autarchica di Mussolini e la C.F.P.A.*, in Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti (a cura di), *Autarchia*, Roma, 1938, p. 22.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 19.

una personalità importante che, per aggiornarsi, andava molto più volentieri a Londra o a Parigi o a Ginevra piuttosto che a Roma o a Napoli o a Palermo<sup>3</sup>.

Con la Prima Guerra Mondiale, si rafforzò la consapevolezza che la scienza doveva abbandonare il mondo dell'astrazione per rivolgersi ai bisogni terreni, e il nemico tedesco mostrò con un'evidenza clamorosa quale doveva essere il giusto approccio scientifico da mettere in pratica. "Fare come in Germania" diventò uno slogan assai ripetuto: occorreva costituire una scienza pratica da attuare nell'immediato, che fosse piegata ai bisogni della Nazione. Di colpo l'Italia aprì gli occhi su quanto dipendesse dalle altre nazioni europee, visto che la maggior parte dei prodotti di consumo in genere, ma anche tecnologici, venivano importati e poche erano invece le esportazioni. Ecco come nacque l'idea di un nazionalismo tecnico-scientifico, una concezione della scienza che privilegiava le ricerche rivolte allo sfruttamento più ampio possibile delle risorse nazionali, nel tentativo di rendere l'Italia maggiormente autonoma. Si trattò di un mutamento ideologico che ebbe grande peso negli sviluppi del sistema autarchico.

Fu in questi anni che si fecero pressioni per creare anche in Italia grandi strutture di ricerca nazionale, dove si potessero studiare soluzioni per quei problemi per cui i centri universitari non bastavano in quanto ancora troppo legati a studi teorici.

Il 18 Novembre 1923 nacque il C.N.R. (Centro Nazionale Ricerche) come ente morale con sede a Bruxelles affiancato dall'Accademia dei Lincei. Era articolato in vari comitati nazionali, anche se erano totalmente assenti due settori come quello agricolo e quello dell'ingegneria, che al tempo sarebbero stati economicamente molto rilevanti. La direzione fu affidata all'industriale Vito Volterra, dichiaratamente antifascista e per questo incontrò molti ostacoli, a cominciare dai mancati finanziamenti promessi dal governo. Nel 1926 la sede del C.N.R. fu spostata a Roma, cessò la collaborazione con l'Accademia dei Lincei ed iniziò quella con l'Accademia d'Italia che aveva a capo l'inventore Guglielmo Marconi. Col Regio Decreto del 23 ottobre 1927, n. 2105, il C.N.R. fu sottoposto a un riordino: il suo compito era diventato quello di coordinare le attività nazionali nei vari rami della scienza ed il suo budget venne aumentato da 275.000 lire a 679.000 lire consentendo così una vera e propria attività di riorganizzazione della ricerca<sup>4</sup>.

Le Università costituivano in quel momento un alleato forte per il C.N.R. visti gli stretti legami col fascismo instaurati negli anni Trenta: infatti molte posizioni di comando nei vari comitati furono assegnate a docenti universitari. Senza contare che nel 1931 venne presentata a Mussolini una propo-

---

<sup>3</sup> Micheli, Giovanni (a cura di), *Storia d'Italia, Scienza e tecnica nella cultura e nella società dal Rinascimento a oggi*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 865-999.

<sup>4</sup> Simili, Raffaella e Giovanni Paoloni (a cura di), *Per una storia del Consiglio Nazionale delle Ricerche*, Roma, Editori Laterza, 2001, pp. 90-124.

sta secondo cui il C.N.R. sarebbe potuto diventare l'organo specifico di consulenza scientifica e tecnica di tutto lo Stato, superando la precedente impostazione che lo legava soltanto al Ministero della Pubblica Istruzione. Mussolini, non solo accolse la proposta positivamente, ma incaricò il C.N.R. di eseguire i controlli sui prodotti nazionali per difenderne l'italianità.

Il 1932 fu l'anno in cui il C.N.R. fece sentire la sua presenza effettiva nel governo fascista impegnandosi a dare grande supporto per la realizzazione del progetto autarchico<sup>5</sup>.

Nel frattempo Mussolini diede l'impulso decisivo alla costituzione della Economia Corporativa. Il 14 novembre 1933 il Duce tenne un discorso al Consiglio Nazionale delle Corporazioni dichiarando la caduta del liberismo e del capitalismo e, grazie alla legge del 5 febbraio 1934, n. 163, furono istituite le Corporazioni che rappresentavano l'organizzazione unitaria delle forze del lavoro inquadrare nei rispettivi sindacati, federazioni e confederazioni dei lavoratori e dei datori di lavoro. Erano ventidue, si basavano ognuna su un determinato ciclo produttivo, e quindi erano collegate all'attività agricola, industriale, al commercio e ai servizi. Avevano funzioni normative (cioè dettare regole sui rapporti economici e sulle tariffe da applicare); consultive (comunicavano con i principali organi statali); conciliative (aventi funzione di risolvere varie controversie sul lavoro). Il fine supremo a cui si puntava era implicitamente anche l'espansione coloniale, dunque la costruzione del corporativismo si intrecciava indissolubilmente con la pianificazione di un'economia autarchica che portasse alla preparazione di una guerra ormai decisa, da far scoppiare l'anno seguente.

Il clima bellico imponeva il controllo e la regolamentazione del commercio con l'estero, così si dovette inevitabilmente affrontare la questione di quali prodotti l'Italia fosse in grado di produrre da sé e quali no. Bisognava riconoscere adesso limiti e capacità produttive di una Nazione ed il C.N.R. era appunto l'organo preposto a questo tipo di ricerca. Occorreva mettere in atto il massimo sviluppo delle risorse nazionali mediante l'organizzazione corporativa in funzione di una mobilitazione bellica.

Tale mobilitazione non poteva non prevedere gli scienziati. Nel direttivo del C.N.R. comunque non era presente alcun militare, così il Duce decise di aumentare i fondi destinati alla ricerca ed approvò la costituzione di un comitato di coordinamento tra C.N.R. e militari. Ancora non era chiaro quale fosse il ruolo che il C.N.R. avrebbe dovuto assumere nella nuova organizzazione corporativa che stava prendendo forma; intanto l'ente istituiva laboratori dando luogo a ricerche sovvenzionate dall'ente stesso. In questo modo, prepararsi alla guerra d'Etiopia significava prepararsi all'autarchia.

---

<sup>5</sup> Maiocchi, Roberto, *Gli scienziati del Duce, il ruolo dei ricercatori del CNR nella politica autarchica del fascismo*, Roma, Carocci, 2003, pp. 35-36.



## 1.2. L'Impero, le sanzioni, il corporativismo.

Nell'ottica di ciò che Benito Mussolini chiamava la conquista di «un posto al sole»<sup>6</sup>, indicando il fatto che ogni importante nazione europea aveva varie colonie in tutto il mondo, il 7 gennaio 1935 venne siglato l'accordo Mussolini-Laval in cui la Francia dava implicitamente il via libera alle operazioni militari Italiane in Etiopia per realizzare il tanto auspicato Impero Italiano. I primi sbarchi italiani in Etiopia avvennero nell'aprile 1935, mentre il 2 ottobre iniziarono i combattimenti. La Società delle Nazioni impose il 18 novembre 1935 delle sanzioni all'Italia, definite poi dal fascismo «inique». Cinquanta paesi membri vietavano l'importazione di prodotti italiani ed imponevano alla penisola il divieto di importare materiali utili per la causa bellica.

Anche se le sanzioni furono blande (durarono infatti soltanto fino a metà del 1936), la reazione in Italia fu di unanime risentimento contro la Società delle Nazioni. Ovunque si costituirono gruppi per raccogliere metalli utili per la guerra; in tutti i comuni italiani si fecero installare lapidi da esporre «a perenne infamia» riguardo le sanzioni; i cittadini parteciparono in massa alla campagna voluta dal P.N.F. dell'Oro alla Patria il cui momento più significativo cadde il 18 dicembre del 1935 nella cosiddetta Giornata della Fede in cui venivano donate allo Stato le fedeli nuziali così da finanziare la guerra<sup>7</sup>. Si verificò un chiaro mutamento tra il marzo e l'aprile del 1936. Mussolini tenne uno dei suoi più celebri discorsi rivolgendosi alla seconda Assemblea nazionale delle Corporazioni<sup>8</sup>. Ecco la svolta nella politica autarchica: se fino ad allora l'autarchia era stata percepita come un processo di studio consapevole finalizzato allo sfruttamento delle materie prime italiane, adesso bisognava cambiare atteggiamento e pensare l'autarchia come un progetto di offesa. Le sanzioni da inique si erano rivelate salutari; infatti avevano dato una sferzata d'energia all'industria italiana, all'ingegno e un impulso al giusto sfruttamento delle risorse. Tutte occasioni per ritrovare quell'identità nazionale ferita.

Il Duce quindi esortava l'Italia a procedere costituendo l'inventario delle risorse nazionali e a capire quel che potessero offrire la tecnica e la scienza al bisogno.

Sul piano della filosofia politica, l'attuazione dell'autarchia aveva una premessa nella concezione dello Stato come superiore all'individuo. Così Mussolini: «lo Stato è un assoluto e l'individuo è il

---

<sup>6</sup> Espressione già usata da Bernhard von Bulow, ministro degli Esteri sotto il cancellierato di Bismark e cancelliere a sua volta dal 1900 al 1909.

<sup>7</sup> Terhoeven, Petra, *Oro alla patria: donne, guerra e propaganda nella giornata della Fede Fascista*, Bologna, Il Mulino, 2006 [ed. orig.: *Liebespfand fürs Vaterland: Krieg, Geschlecht und faschische Nation in der italienischen Gold – und Eheringsammlung 1935-36* (traduzione a cura di Marco Cupellaro)] p. 29.

<sup>8</sup> Mussolini, Benito, *Discorso del 23 marzo 1936 alla seconda Assemblea Nazionale delle Corporazioni*. Riportato integralmente su [www.cronologia.leonardo.it/storia/a1936h.htm](http://www.cronologia.leonardo.it/storia/a1936h.htm) consultato il 19 febbraio.

relativo. Individui e gruppi sono pensabili in quanto siano nello Stato»<sup>9</sup>.

Ecco perché il Fascismo ritenne l'autarchia una strategia economica da attuare: essa sarebbe stata realizzabile grazie ad una «perfetta fusione di coscienza e volontà di pochi, anzi di uno solo, con la coscienza e volontà di tutti»<sup>10</sup>. Era sempre l'individuo che si annullava nel generale e che rinunciava alla propria personalità. Alla base di questa concezione vi era come una sorta di devozione, si è parlato anche di Mistica Fascista infatti: «l'uomo fascista doveva instaurare nel dovere una vita superiore [...] in cui l'individuo, attraverso l'abnegazione di sé, il sacrificio dei suoi interessi particolari, la stessa morte, realizza quell'esistenza tutta spirituale in cui è il suo valore di uomo»<sup>11</sup>.

Ad autarchia ormai attuata con successo, con la legge n. 129 del 19 gennaio 1939, la Camera dei Deputati fu sostituita con la Camera dei Fasci e delle Corporazioni. Con questa mossa autoritaria venne del tutto eliminato l'ultimo istituto democratico che, anche se in modo del tutto formale, si era mantenuto. Così, divenne essenziale avere la tessera del partito per poter accedere ai pubblici uffici o all'esercizio delle più importanti attività nella vita sociale.

### **1.3. Autarchia: su quali prodotti puntare.**

Il Duce cercò da subito di avere una visione lucida dei problemi, delle potenzialità e dei limiti dell'Italia, e ciò è evidente nel Discorso alla Camera del 26 maggio 1934: «Quando non si esportano le merci, con che cosa si pagano le merci che dobbiamo importare? Poiché noi, delle merci, ne dobbiamo importare. Non facciamoci illusioni sull'autarchia»<sup>12</sup>. Il Duce invitò a considerare quali fossero i prodotti più richiesti dall'estero: carbone, combustibile solido, lana, cotone, ferro. Questo non fu solo un elenco, ma un ordine ragionato dall'elemento più importante al meno importante. E di fatto l'avvio dell'autarchia partì proprio da questo ordine.

Il problema energetico era maggiormente sentito rispetto agli altri. Per quanto riguarda i combustibili fossili, dopo il censimento redatto dal C.N.R. sulle aree estrattive italiane, si avviarono gli scavi in varie miniere in Istria e in Sardegna, ma lo stesso Mussolini nel discorso del 23 marzo 1936 all'Assemblea delle Corporazioni ammise che «quanto ai combustibili solidi non potremmo fare a meno di alcune qualità di carbone pregiato destinato a speciali consumi»<sup>13</sup>: il Duce si riferiva al

---

<sup>9</sup> Mussolini, Benito, *La dottrina del Fascismo*, Firenze, Le Monnier, 1938, p. 34. [ed. orig. Mussolini, Benito, *La dottrina del fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1935] fu questa la prima vera pubblicazione come libro, mentre in realtà la sua prima pubblicazione avvenne nell' *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arti* del 1932.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>12</sup> Maiocchi, Roberto, *op. cit.*, pp. 58-76.

<sup>13</sup> Mussolini, Benito, *Discorso del 23 marzo 1936 alla seconda Assemblea Nazionale delle Corporazioni*. Riportato integralmente su [www.cronologia.leonardo.it/storia/a1936h.htm](http://www.cronologia.leonardo.it/storia/a1936h.htm) consultato il 19 febbraio.

carbone di importazione, dunque un'autarchia per i combustibili fossili si riduceva a farne un utilizzo mirato e a cercare nel frattempo altre fonti, ma non certo a risolvere il problema.

La questione dei combustibili liquidi non era tra le più gravi, ma fu studiata moltissimo perché per la guerra d'Etiopia si dovevano avere risorse ingenti per muovere carri, navi e aerei. I mezzi nazionali indicati dal C.N.R. erano l'idrogenazione delle ligniti e dei greggi nazionali, il gassogeno, la benzina dall'alcool ed altri...Vennero realizzati studi, si formarono compagnie petrolifere e gruppi industriali, ma la vera soluzione al risparmio di carbone, fu l'elettificazione delle linee ferroviarie. Così, in ordine di urgenza, dopo il problema energetico emerse quello che maggiormente ci interessava: la produzione tessile. Cotone e lana erano quasi esclusivamente di importazione negli anni Venti. Per il primo, si attuarono iniziative varie per aumentare le superfici produttive, che passarono dai 3.000 ettari del 1934 ai 16.000 ettari del 1937 ma non si riscontrarono cambiamenti in meglio, poiché ciò che serviva erano miglioramenti produttivi, studi o ricerche di soluzioni effettivamente utili che non ci furono. Per quanto riguarda invece la lana nazionale, questa nella prima metà degli anni Trenta aveva offerto un contributo inferiore al 10% del consumo italiano: essa però fu uno dei primissimi prodotti ad essere sottoposta alla disciplina delle importazioni col decreto del 1934 e con le sanzioni del 1935, che generarono un drastico crollo delle importazioni. Pertanto furono incentivati gli allevamenti ovini che videro il conseguente arricchimento dei produttori di lana nazionale<sup>14</sup>; tuttavia questa strategia non fu sufficiente a coprire il fabbisogno italiano e non si ebbe la sperata ricaduta nell'economia nazionale. Ecco che, grazie ad un'intuizione dello scienziato Antonio Ferretti, si arrivò alla realizzazione del Lanital che, in ambito tessile, era il primo vero prodotto autarchico.

#### **1.4. Il Lanital.**

Il lanital, una fibra artificiale proteica, conobbe grande fortuna in Italia e non solo. Ricavata dalla caseina, quindi dalla cagliata del latte, questa fibra presentava caratteristiche simili alla lana e poteva essere impiegata come suo sucedaneo. Il Lanital fu sviluppato e prodotto dal 1935 all'interno della Snia Viscosa dal ricercatore Antonio Ferretti che per primo riuscì, dopo aver separato la caseina dal latte, a lavorare tale proteina con vari processi chimici fino ad ottenerne un filato. Proveniente da una famiglia dedita all'industria e al commercio di materiali da costruzione, si impegnò in diverse iniziative imprenditoriali che spaziavano dal settore delle ceramiche, alla produzione di granate, alla meccanica. Pur non avendo completato i suoi studi tecnici, aveva una particolare attitudine per le invenzioni, tantoché nel 1928, dopo aver studiato il modo per rigenerare il cuoio, utilizzando i

---

<sup>14</sup> Scarabrelli, Bruno, *Rayon e Fiocco Viscosa: Preparazione delle fibre artificiali e sintetiche della cellulosa e della viscosa*, Milano, Hoepli, 1958, p. 35.

suoi cascami, riuscì a fabbricare un tipo di cuoio detto Cuoital. Di questo succedaneo, di cui fu brevettato il procedimento col nome di Salpa, Ferretti cedette lo sfruttamento ad una società da poco costituita (la SAPSA: Società Anonima Prodotti Salpa e Affini) che passò poi alla Pirelli. Nel 1932 concentrò le sue ricerche e le sperimentazioni per ottenere la lana e, nel giro di quasi tre anni, arrivò a produrre la lana dal latte magro. Questa invenzione gli fruttò la qualifica di consigliere della Snia Viscosa a cui affidò il brevetto per la produzione industriale del Lanital. Fu nella stessa ditta amministratore delegato, lavorando insieme all'industriale Franco Marinotti, in quel momento presidente dell'azienda. All'inizio la produzione suscitò qualche perplessità, ma i rapidi progressi qualitativi messi a punto sulla tenacità, la elasticità e la soluzione di problemi tecnici relativi alla tessitura e alla tintura del tessuto, fecero sì che si proseguisse nella sua produzione in larga scala. Fra l'altro il Lanital poteva essere lavorato dagli stessi macchinari che producevano la lana tradizionale senza che questi subissero modifiche. Fu presentato in maniera ufficiale alla Fiera Campionaria di Milano del 1936, dove riscosse un ottimo successo di pubblico e di critica, diventando oggetto di attenzione generale come prodotto del genio italiano. La nuova fibra vide migliorare in breve tempo le sue caratteristiche: secondo le ricerche di Roberto Maiocchi, «nel 1935 rispetto alla fibra di lana la fibra di Lanital aveva una tenacità del 10% e una elasticità del 16% nel gennaio del 1936 questi valori erano saliti al 33% e al 36%, mentre nell'ottobre 1936 addirittura all'85 e al 106%»<sup>15</sup>.

La nuova fibra fu oggetto di continui studi e perfezionamenti e ciò le permise di conquistare anche i mercati esteri in alcuni dei quali fu perfino prodotta. Infatti, se è vero che nel 1937 l'Italia fu il massimo produttore di Lanital, già dall'anno seguente questo primato le fu tolto da Germania e Giappone. Tuttavia la produzione italiana di Lanital crebbe in maniera sorprendente, tanto che ai 500 kg prodotti ogni giorno nel 1936, si passò ai quasi 800 kg del 1937. Gli impianti di Cesano Maderno della Snia Viscosa nel 1937 produssero la bellezza di 7 milioni di kg di Lanital. All'epoca vi furono molti centri di raccolta della caseina tessile, cito ad esempio Novara, Milano, Brescia, Casalpusterlengo, Ferrara.

La tutela del brevetto definito "italianissimo" e la copertura del segreto industriale fecero sì che i documenti dell'epoca non entrassero nel dettaglio del processo attraverso il quale dalla caseina si otteneva un tessuto del tutto simile alla lana quanto a composizione e proprietà. Tuttavia, secondo quanto veniva pubblicizzato, il latte era scremato con la centrifuga, fino ad avere una quantità minima di grasso (circa 0,15%); poi questo veniva coagulato con acido solforico. Quindi si separava la caseina dal siero, si scolava, si lavava e si torchiava. In seguito, attraverso diversi reagenti, la si rendeva solubile e, una volta passata per la filiera, si trasformava in un filo solido con un bagno coagulante. Seguivano asciugatura ed essiccazione, dopodiché il risultato finale era la lana-fiocco. Ad e-

---

<sup>15</sup> Maiocchi, Roberto, *op. cit.*, p. 172.

sempio, lavorando un ettolitro di latte, dopo aver ricavato il burro, si ottenevano 6 o 7 kg di cagliata da cui si potevano ottenere 3 kg di Lanital.

Nonostante la caseina avesse molti altri impieghi in diversi settori industriali, il Lanital si impose a tal punto che si preferivano i tessuti di lana misti al Lanital a quelli di pura lana poiché i tessuti misti avevano una maggiore coibenza rispetto agli altri.

Il Lanital, la canapa e l'orbace, sono stati riutilizzati in tempi recentissimi tanto da essere presentati alla rassegna Pitti Immagine Uomo. Infatti una ditta di Signa (Firenze) a partire dal 2008, ha messo in produzione questa fibra caseinica con il marchio *Milky Wear*, «latte da indossare», a significare la messa a punto di «una linea morbida come un abbraccio che dona una naturale sensazione di freschezza»<sup>16</sup>.

Questo recente utilizzo ci fa riflettere sul fatto che alcune valutazioni a proposito della fibra siano il riflesso di pregiudizi anti-autarchici e quindi antifascisti. Infatti, come si legge in molti saggi sull'argomento, la sua produzione fu avviata e mantenuta per qualche tempo malgrado le pessime qualità del prodotto solamente in forza di una scelta politica. Ci sarebbe da chiedersi tuttavia perché oggi, in un mercato libero, competitivo e globale, un'azienda privata decida di riprenderne la produzione nonostante fossero definite da Maiocchi pessime le qualità del Lanital in un possibile mercato economico: sicuramente non per il fatto che oggi sono disponibili mezzi tecnici allora inesistenti, poiché la produzione della *Milky Wear* è stata attuata per soli due anni a cui seguì un brusco arresto. Comunque questo non è oggetto del mio lavoro.

### 1.5. Il Raion.

Altrettanto importante fu per la Snia Viscosa la questione della cellulosa nazionale da cui si poteva ricavare il Raion, altra fibra autarchica. I primi filati e manufatti di Raion furono presentati all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1884, quindi non si trattava di un prodotto tipicamente italiano come il Lanital. Il problema fu sollevato già nel primo dopoguerra, ma venne in quel momento accantonato. Ciò che fece ripresentare il bisogno di cellulosa non fu soltanto l'industria tessile, o cartiera, bensì il fatto che certa cellulosa serviva per il Raion, mentre altra cellulosa (detta "nobile") serviva per gli ordigni militari: la distinzione riguardava due diversi tipi di lavorazione. Nel 1932-33 lo studioso Francesco Carlo Palazzo focalizzò l'attenzione sulle proprietà della cellulosa nazionale<sup>17</sup> e l'industriale Umberto Pomilio, che era emigrato in Sudamerica, indirizzò le sue ricer-

---

<sup>16</sup> [www.milkywear.it](http://www.milkywear.it) ultima consultazione 8 gennaio 2013.

<sup>17</sup> Palazzo studiò le diverse proprietà della piante cresciute in Italia mentre Pomilio studiò quelle del Sudamerica. Cfr Maiocchi, Roberto, *op. cit.*, p. 82.

che verso le piante sudamericane<sup>18</sup> magari da poter impiantare un giorno in Libia.

In ambito tessile, dalla lavorazione della cellulosa, si potevano ottenere il Raion ed il fiocco di Raion, due fibre tessili largamente usate nei secondi anni Trenta. Col termine Raion si raggruppavano il Raion Bemberg (o cuproammoniacale), il Raion Acetato e il Raion Viscosa<sup>19</sup>. Per fiocco di Raion, si intendeva invece il risultato finale della mescolanza di Raion con molti tipi di altre fibre; la Snia Viscosa, nel 1934-35, prima di lanciare sul mercato il Lanital, mise in commercio lo Snia-fiocco che era un mix di cotone e lana.

Non è questa la sede per spiegare i vari e complicati procedimenti con cui si ottiene il Raion dalla cellulosa, perché l'argomento necessiterebbe di studi approfonditi in campi diversi da questo. Mi limito a rilevare un'importante differenza tra il Lanital e il Raion, la prima definita fibra sintetica o caseinica o proteica, insomma di lavorazione chimica, mentre la seconda, il Raion, definita fibra artificiale perché, seppur di derivazione naturale, aveva bisogno di essere lavorata con vari procedimenti meccanici prima di essere tessuta. Fu proprio negli anni Trenta che l'Italia fece sentire maggiormente il suo peso sul mercato mondiale fino a diventare la prima tra le nazioni esportatrici, considerando il rapporto import/export.

Di seguito riporto la fase che riguardò la produzione nel 1938 di entrambe le fibre:

Lanital:

Italia . . . . . 61,4 %

Europa . . . . . 21,6 %

Mondo . . . . . 17 %

Raion:

Italia . . . . . 50,1 %

Europa . . . . . 32,2 %

Mondo . . . . . 17,7 %<sup>20</sup>

Le fibre tessili sintetiche e quelle artificiali conquistarono la fiducia degli industriali per le loro proprietà quali resistenza a trazione, agli agenti chimici ecc... superiori a quelle delle fibre naturali. Tuttavia il Raion, chiamato nei suoi primi anni seta artificiale vide, come suoi più accaniti avversa-

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>19</sup> Scarabelli, Bruno, *op. cit.*, pp. 48-59.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

ri, gli industriali serici, i quali ravvisarono in esso un pericoloso concorrente alle loro tradizionali produzioni, mentre in forma minore si dimostrarono ostili anche gli industriali cotonieri, i quali ostentarono il loro scetticismo su queste nuove fibre che, ancora agli inizi, avevano basse caratteristiche tecnologiche.

Tornando al Raion, chiarisco che nelle riviste di moda o nelle descrizioni fatte dai giornali o dagli artisti, non si trovava mai specificato se si trattasse di Raion Cuproammoniacale, Raion Acetato o di altri svariati tipi, per cui su questo materiale si può fare un discorso in generale. Esso si presentava come un tessuto di bell'aspetto e, essendo lavorato con procedimento alla nitrocellulosa, aveva facilità di assorbimento delle sostanze coloranti e quindi poteva essere venduto con una grande varietà di colori più o meno vivaci. Tuttavia aveva anche dei punti di criticità: difatti era altamente infiammabile, inoltre il processo di denitrazione conferiva al tessuto una scarsa resistenza alla tensione e al tempo stesso lo rendeva eccessivamente rigido.

Questi elementi, uniti ad un costo poco competitivo, convinsero gli industriali nel dopoguerra a rallentare gradualmente la produzione (anche perché il grosso degli ordini per la sede di Torviscosa, che fu dal 1938 la principale produttrice di Raion tra gli stabilimenti della Snia Viscosa, fu commissionato soprattutto per le uniformi militari a partire dal 1941). Tuttavia aveva anche un punto critico: il prezzo era ancora piuttosto elevato<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

## Capitolo 2: Snia Viscosa, i centri di produzione.

La Snia Viscosa non fu l'unica tra le industrie italiane produttrici di tessuti autarchici, ma fu la più importante e la più legata al regime. Fondata nel 1917 a Torino, si chiamava Snia il cui acronimo stava a significare Società di Navigazione Italo Americana. L'imprenditore Riccardo Gualino la comprò nel 1920 e ne trasformò la produzione e l'acronimo in Società di Navigazione Industriale Applicazione (Viscosa). L'uomo che condusse la Snia Viscosa all'indiscusso successo fu l'industriale Franco Marinotti. Uomo poliedrico e imprenditore energico, Marinotti ebbe una brillante carriera. Diplomato in ragioneria, iniziò a lavorare come contabile presso un'azienda tessile di Milano, che lo inviò poi a curare gli interessi della sue filiali di Varsavia e di Mosca dove accumulò una notevole esperienza commerciale grazie alla quale poté occuparsi di commercio con la Russia anche dopo la Rivoluzione del 1917. Nel 1921 fu tra i promotori della Compagnia Italiana Commercio Estero, che svolgeva attività commerciale con l'URSS e con il Medio Oriente per conto di imprese manifatturiere italiane. Durante questo periodo conobbe l'industriale Senatore Borletti già presidente della Italaion, azionista della Snia Viscosa, che in seguito lo chiamò in ditta come direttore centrale. In azienda, Marinotti divenne prima amministratore delegato, poi presidente e infine anche azionista. Dalla seconda metà del 1937, a causa delle cattive condizioni di salute dell'allora presidente Senatore Borletti, Marinotti assunse il controllo dell'azienda, divenendone presidente in maniera ufficiale solo nel 1939<sup>22</sup>. Marinotti fu un sostenitore del fascismo, nonostante spesso si cercasse di dimostrare il contrario per metterlo in cattiva luce agli occhi di Mussolini, ricoprendo tra l'altro la carica di podestà di Milano e di podestà a Torviscosa<sup>23</sup>.

La Snia Viscosa si contraddistinse per la produzione di fibre tessili artificiali: superati con qualche difficoltà gli anni Venti, dal 1933-34 produsse SniaFiocco presso Venaria Reale, dal 1936-37 produsse Lanital principalmente nella sede di Cesano Maderno, mentre dal 1938 produsse Raion a partire dalla cellulosa principalmente presso la sede di Torviscosa, che fu definita città della cellulosa.

### 2.1. Venaria Reale

Tra tutti gli stabilimenti appartenenti alla Snia Viscosa, quello rimasto più in ombra fu Venaria Reale. Nonostante l'incremento della presenza operaia fosse molto forte così come la produzione di filati di Raion, le cause per cui lo stabilimento fu meno in vista rispetto agli altri potrebbero essere ricercate su più fronti: se paragonato all'impianto di Torviscosa, che fu un vero strumento di propaganda, sia politica (con la visita del Duce all'inaugurazione il 21 settembre 1938 che presentò la cit-

---

<sup>22</sup> Castronovo, Valerio, e Anna Maria Falchero, *L'avventura di Franco Marinotti: impresa, finanza e politica nella vita di un capitano d'industria*, Milano, Marinotti, 2008, p.117.

<sup>23</sup> Ufficio Propaganda Snia Viscosa (a cura di), *Snia Viscosa*, Milano, Edizioni d'Arte Emilio Bestetti, 1940, p. 22.



tadina come successo di bonifica territoriale e come realizzazione del piano autarchico), sia pubblicitaria (con la dedica di Marinetti allo stabilimento e le varie esposizioni a cui esso partecipava) Venaria Reale era attiva già dal 1924 come una succursale della sede principale di Torino. Venaria Reale fu un primo banco di prova della produzione di fibre miste, infatti iniziò a produrre dal 1934 la fibra di Sniafiocco, misto lana e cotone, e dal 1935 iniziò la prima produzione di Raion dalla cellulosa, esperimento che risultò essenziale per la definitiva applicazione nel centro di Torviscosa tre anni più tardi.

## **2.2. Cesano Maderno**

Il Comune di origine medievale di Cesano Maderno in provincia di Monza conobbe un grande sviluppo quando la Snia Viscosa impiantò un suo stabilimento di produzione di fibre tessili dagli anni Venti e nel 1935 decise di ampliare il paese costruendo un villaggio industriale detto appunto Villaggio Snia, inaugurato l'anno successivo. Fu, tra tutti i centri della Snia Viscosa, il primo centro di produzione di Lanital. Mussolini visitò di persona il centro produttivo, promettendo agli operai grandi opere assistenziali e grandi investimenti in modo da rendere Cesano Maderno protagonista della produzione dei tessili artificiali. A questo episodio si legava una fotocomposizione (**Fig. 1**) che ritraeva una folla gremita dalla quale emerge il busto del Duce, volitivo, intento ad esortare il popolo con le parole «Italia proletaria e fascista, in piedi!». La figura del Duce è stata trattata da vera icona della modernità: questo è un fotomontaggio che si inserisce bene tra la vasta produzione che lega Mussolini all'immagine di leader indiscusso tra le masse. Lo si è visto alla guida di aeroplani, in costume intento a valorizzare il mare italiano, con la zappa nei panni dell'agricoltore ed in molte altre vesti: per mostrarsi l'unico in grado di guidare un popolo, Mussolini vestì tante “maschere” per dimostrare di ascoltare le esigenze del popolo stesso.

## **2.3. Torviscosa, la città della cellulosa.**

Torviscosa è in provincia di Udine, in zona di confine. Il territorio, paludoso, fu oggetto di bonifica da parte del regime e rientrò nel più ampio progetto di bonifica del territorio italiano che, dal 1927 in poi riguardò diverse zone della penisola fra cui segnalò per importanza Latina, Aprilia e Sabaudia. Torviscosa è stata creata da Snia Viscosa tra il 20 ottobre 1937 e il 21 settembre 1938 e da semplice agglomerato industriale, divenne Comune nel 1940, passando dai 2.000 abitanti circa degli anni Trenta ad oltre 4.000 residenti nel 1951<sup>24</sup>.

Snia Viscosa nel 1937 scelse, in accordo con Mussolini, questo territorio per creare un importante insediamento agricolo e industriale finalizzato alla produzione e alla lavorazione di fibre vegetali da

---

<sup>24</sup> <http://www.comune.torviscosa.ud.it/Storia.3191.0.html> ultima consultazione in data 27/06/2013.

cui ricavare la cellulosa. La società individuò in questo territorio della Bassa Friulana, sul quale erano in corso i lavori di bonifica idraulica, la sede ideale per il nuovo insediamento che avrebbe compreso sia i terreni, in quantità sufficiente per la coltivazione della canna, sia gli impianti industriali per la sua lavorazione. Il vero protagonista dell'impresa di Torviscosa, realizzata in soli 320 giorni, fu però Franco Marinotti, allora ancora amministratore delegato della Snia Viscosa. Scelse lui stesso sia l'architetto Giuseppe De Min come progettista della nuova città, sia lo scultore Leone Lodi che doveva arricchirla di monumenti. Il 21 settembre 1938 il Duce inaugurò personalmente gli stabilimenti di Torviscosa (**Fig. 2**) in «una giornata di vittoria nella lotta che abbiamo intrapreso per raggiungere il massimo possibile dell'autarchia. [...] Io addito al vostro plauso e al plauso di tutti il camerata Marinotti: egli ha eseguito le mie direttive da fedele e intelligente soldato»<sup>25</sup>. A queste parole, Marinotti rispose sottolineando il merito di Mussolini nella scelta del luogo per conformazione territoriale e disoccupazione della gente: «Un anno fa circa, il Capo del Governo mi ha tracciato un programma per l'autarchia nel campo della cellulosa la cui realizzazione è qui. Nella disamina del territorio nazionale per la scelta della località della nuova impresa, il Duce non solo ha tenuto conto delle condizioni tecniche del terreno [...] ma ha voluto mettere in primo piano il problema sociale della disoccupazione, scegliendo questa zona in cui questo particolarmente infieriva»<sup>26</sup>.

### 2.3.1. Urbanistica a Torviscosa: Giuseppe De Min.

Il lavoro di De Min, nonostante avesse avuto collaborazioni con Giò Ponti e avesse lavorato per i Magazzini Gondrand, rimase quasi esclusivamente legato alla figura di Marinotti con cui ebbe rapporti di commissioni sia nel settore pubblico, a partire dalla collaborazione con l'architetto Alessandro Rimini per il primo grattacielo d'Italia, sede della Snia Viscosa in Piazza San Babila a Milano, ma anche nel settore privato in quanto l'industriale gli affidò la ristrutturazione di alcune sue proprietà<sup>27</sup>. Nel 1937 De Min aveva già progettato la fabbrica di torcitura Snia a Vittorio Veneto. Tornando a Torviscosa, Giuseppe De Min si basò su un preesistente progetto settecentesco della famiglia Savorgnan, al tempo proprietari terrieri, e ne modificò l'assetto ampliandolo<sup>28</sup>. I suoi disegni della piazza principale ci riportano ad una cultura architettonica piuttosto diffusa nelle città di fondazione del periodo, ma soprattutto ad atmosfere metafisiche, al silenzio e alla solitudine delle

<sup>25</sup> Il discorso del Duce, riportato integralmente in fotografia in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno IV, n. 17, ottobre-dicembre 1938, p. 9.

<sup>26</sup> Il discorso di Marinotti, riportato integralmente in fotografia in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno IV, n. 17, ottobre-dicembre 1938, p. 8.

<sup>27</sup> <http://www.primiditorviscosa.it/index.php?id=41> ultimo accesso in data 12 aprile 2013.

<sup>28</sup> Castronovo, Valerio e Anna Maria Falchetti, *op. cit.*, p. 43.

piazze di Giorgio De Chirico (**Fig. 3 e Fig. 4**) per il senso di solitudine restituito dall'assenza di esseri umani a cui si sostituisce la presenza di statue dal modello antico a suggerire un senso di atemporalità. Inoltre i colori piatti contribuiscono alla spersonalizzazione degli ambienti rappresentati. A portare la firma di De Min furono anche l'asilo, il teatro e le case popolari che non indagherò in questo studio perché riguardano tematiche relative all'assistenza più che all'architettura. De Min, coerentemente con quanto avveniva per le altre città di fondazione nel periodo che va dal 1936 al 1939, manteneva la presenza di un nutrito nucleo urbano accanto alla fabbrica: ciò «rispondeva, oltre che alla necessità produttiva, anche ad una di carattere politico [...affinché tale zona *n.d.r.*] assumesse la personalità giuridica di comune»<sup>29</sup>: cosa che avvenne il 26 ottobre 1940, quando la città, con regio decreto, cessava di essere frazione e Franco Marinotti ne divenne primo Podestà<sup>30</sup>. «Con questa operazione, lo stato riaffermava il suo controllo sul territorio per cederlo immediatamente, con maggiori garanzie per il concessionario, quasi come in un contratto feudale»<sup>31</sup>. Nel complesso però, il razionale assetto viario, gli arredi urbani, gli edifici pubblici e abitativi, gli impianti sportivi e le strutture produttive ne fanno uno degli esempi più interessanti di pianificazione urbanistica del Ventennio.

### 2.3.2. Leone Lodi, scultore di Torviscosa.

Lo scultore Leone Lodi (1900-1974) non conosce oggi la fortuna che meriterebbe. È stato spesso ostracizzato da articoli di giornali che recensivano in maniera negativa le sue opere, oppure condannato ad una sorta di *damnatio memoriae* tanto è vero che il suo nome non dice niente a molte persone. Eppure le opere di Lodi sono tutt'oggi molto visibili: a Milano in Piazza Affari, al Palazzo di Giustizia, alla Bocconi, al Teatro Manzoni ecc...

Ovviamente, questa volontà di nascondere la sua fama al grande pubblico si deve al fatto che egli ebbe molte relazioni col regime e con le industrie che conobbero il loro picco massimo sotto la politica autarchica: una su tutte la Snia Viscosa.

Lodi ebbe inoltre numerose collaborazioni insieme al pittore Mario Sironi, che gli commissionava bozzetti da realizzare in sculture o bassorilievi: gli esempi più chiari sono alcune opere per la V Triennale di Milano del 1933, tra cui *Fontana*, realizzata in terracotta e posizionata davanti al Padiglione della Stampa, *I Pescatori*, bassorilievo in gesso messo nel vestibolo superiore, l'allegoria delle *Arti Grafiche*, sempre per la V Triennale.

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>30</sup> Bortolotti, Massimo, *Le città di fondazione durante il fascismo: il caso di Torviscosa*, in Biasin, Enrico, Raffaella Canci e Stefano Perulli (a cura di), *Torviscosa: esemplarità di un progetto*, Udine, Forum, 2002, p. 41.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 38.

«In quel momento [...] si stava consolidando il senso della pittura e scultura monumentali secondo l'accezione eroico popolare indicata da Mario Sironi: un'arte austera che si esprimeva in grandiosi cicli murali di pubblica fruizione allestiti attraverso la fusione di tutte le arti plastiche. Dietro la spinta di tali sollecitazioni la tendenza istintiva alla monumentalità di Lodi fu così in grado di maturare lungo tutto il decennio fino a diventare un linguaggio esemplare alle finalità indicate»<sup>32</sup>. Lodi fu chiamato da Marinotti per installare alcune sculture da posizionare a Torviscosa sul viale principale, davanti alla casa di Marinotti stesso, che fu il vero crocevia della cittadina, anziché il palazzo comunale; altre sculture gli furono commissionate per l'ingresso principale, ed altre per abbellire le zone verdi della città.

Le due principali sculture (**Fig. 5 e Fig. 6**) posizionate all'ingresso di Torviscosa stavano a significare il fondamento su cui avrebbe dovuto reggersi la vita della cittadina stessa: il lavoro e il progresso. I due gruppi scultorei, tutt'oggi visibili a Torviscosa, si presentano per il loro carattere di monumentalità: il primo (**Fig. 5**), *Il Lavoro*, vede raffigurati i membri di una famiglia-tipo: la madre seduta che da dietro abbraccia il figlio sta a rappresentare la donna italiana il cui ruolo deve essere accudire la prole e stare nella posizione in cui è raffigurata e cioè appena "un passo indietro" rispetto all'uomo. Il bambino, a giudicare dai lineamenti, sta esattamente nell'età a cui si rivolgevano le prime opere assistenziali per i figli degli operai di Torviscosa: la costruzione della Scuola d'Infanzia Piccola Resi (in ricordo di Resi, soprannome di Teresa, figlia di Marinotti scomparsa prematuramente). Il bimbo guarda il padre, lavoratore, con gli occhi di chi ammira un eroe e sembra sperare un giorno di prenderne il posto così da ripetere il perfetto modello familiare. Il bimbo e la madre sono subordinati alla figura paterna. Il padre è in piedi, con un fisico ben scolpito, intento a guardare dritto verso l'orizzonte. La posa ben salda, sicura, contribuisce a restituire il carattere monumentale all'intero gruppo: egli, fra i tre personaggi, è il protagonista dell'opera: impugna una pala la cui parte di ferro (che ricorda una freccia), è puntata verso l'alto quasi ad indicare l'elevazione attraverso il lavoro e la famiglia. Questa figura di uomo-padre-lavoratore però non è vestita come usava al tempo: egli ha un carattere di romanità dato dalla chioma corta, riccia, ma soprattutto dal mantello, unico indumento indossato, che lo inserisce nella ripresa dell'iconografia classica<sup>33</sup>.

Il secondo gruppo scultoreo (**Fig. 6**) presenta due figure, un uomo con un mantello ricurvo gonfiato dal vento, ed un cavallo, alle sue spalle, che si erige sulle zampe posteriori e sembra lanciare un nitrito. Il titolo, *Il Progresso*, ci aiuta nella codifica del significato: il progresso è il cavallo, protago-

---

<sup>32</sup> Rebora, Sergio, *La stagione delle grandi opere pubbliche*, in Gini, Alessandro, Serena Lodi e Daniela Lodi (a cura di), *Leone Lodi 1900-1974: per una nuova visibilità critica*, Milano, s. e. 2004, p. 35.

<sup>33</sup> Ricordo che si era tenuta a Roma la *Mostra Augustea della Romanità* per celebrare il bimillenario della nascita di Augusto dal 23 settembre 1937 al 23 settembre 1938. Torviscosa venne inaugurata il 21 settembre 1938.

nista dell'opera, che scalpita e si erge dando l'idea del movimento, mentre l'uomo, che staticamente appoggia un piede su una pietra, non può far altro che indicare l'alto, e cioè l'obiettivo a cui tendere, da realizzarsi grazie al lavoro collettivo. La posizione di questo gruppo scultoreo sembra riprendere quella di uno dei Dioscuri della fontana situata a Roma nella Piazza del Quirinale. Ritroveremo un'altra immagine in cui si rappresenta il progresso con alcuni cavalli che trainano una biga; esse vennero realizzate in occasione della Fiera di Milano del 1937 su manifesto (**Fig. 49**), su pannelli (**Fig. 48**) e come sagoma bidimensionale (**Fig. 50**), quindi ne parlerò nel paragrafo ad essa dedicato (cap. 6. parag. 5.).

Tratterò di nuovo di un'opera realizzata da Leone Lodi per la Snia Viscosa, e cioè la *Colonna dell'Autarchia*, nel paragrafo sulla *Mostra del Tessile Nazionale* del 1937.

### Capitolo 3: Filippo Tommaso Marinetti, cantore della Snia Viscosa.

Un capitolo a parte va dedicato a Marinetti, che compose alcuni scritti dedicati alla Snia Viscosa anzi, più precisamente, dapprima ai singoli centri di produzione di cui ho parlato nel capitolo precedente, poi nel 1940 a tutta la Snia Viscosa, vista la riuscita dell'impresa autarchica.

#### 3.1. *Poema Chimico della Luce Tessuta*:

*Poema Chimico della Luce Tessuta* è il titolo di un poema pubblicato su “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” nell'ottobre del 1935 con il sottotitolo: «dopo una visita allo stabilimento di Venaria Reale. Parole in Libertà del futurista F.T. Marinetti»<sup>34</sup>. In molte raccolte di scritti di Marinetti, una su tutte quella curata dal critico Luciano De Maria<sup>35</sup>, il poema compare come *Poesia simultanea della Luce Tessuta* e cioè col titolo con cui Marinetti lo ristampò nella raccolta del 1940 *Poema non umano dei tecnicismi*, di cui parlerò in seguito. Con il titolo originale non compare neanche nella più ricca raccolta di inediti, pagine disperse e scritti pubblicati all'interno delle riviste<sup>36</sup>.

Anche “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” reputò il componimento una collaborazione importante ma non essenziale, poiché lo pubblicò alle pagine 2 e 3 senza alcuna introduzione o commento a seguire, tra il sommario a pagina 1 e la pagina 4 in cui troviamo un articolo su Ivorea, la nuova fibra color bianco opaco che non ha attinenza col filo descritto da Marinetti. Nel resto della rivista non si trovava un solo accenno a Venaria Reale.

Lo scritto alternava strofe di un verso solo a strofe di due, tre, quattro, fino a otto versi. Marinetti ci invitava a prendere parte ad un viaggio, quello delle molecole di cellulosa che formeranno il filato di Raion.

Il poeta iniziava il suo invito al viaggio («venga venga con me»<sup>37</sup>) rivolgendosi ad un pubblico ignaro del procedimento di creazione del filato. Era uno scritto con cui la Snia Viscosa e Marinetti intendevano spiegare questo procedimento. «Chi nega il dramma molecolare della cellulosa macerantesi nella soda caustica fredda venga venga con me nell'inferno paradiso della materia»<sup>38</sup>, questo incipit sembra riprendere il III canto dell'*Inferno* di Dante, che iniziava con «Per me si va nella città

---

<sup>34</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema chimico della Luce Tessuta*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno I, n. 5, ottobre-dicembre 1935, pp. 2-3.

<sup>35</sup> De Maria, Luciano, *Bibliografia essenziale per Marinetti e il Futurismo*, in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 1247-1256.

<sup>36</sup> ES (a cura di), *F.T. Marinetti futurista : inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, Napoli, Guida, 1977, p. 383.

<sup>37</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema chimico...*, pp. 2-3.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

dolente, per me si va nell'eterno dolore», ed era di dolore fisico, molecolare che si parlava infatti nel poema marinettiano. Inoltre sempre nel III canto è presentata la figura di Caronte, e Marinetti con questo “io letterario” si presentava come vero e proprio Caronte-moderno-chimico che voleva traghettarci in questo viaggio pericoloso ai confini tra inferno e paradiso della materia, appunto. Per comprendere interamente lo scritto vanno lette molte altre opere di Marinetti tra manifesti e dichiarazioni su come scrivere rompendo con la tradizione ed inventare un linguaggio nuovo. Primo fra tutti, il *Manifesto tecnico della Letteratura Futurista*<sup>39</sup> del 1912, che iniziava con Marinetti che si trovava seduto sul cilindro della benzina di un aeroplano e sentiva l'elica che gli suggerisce alcune regole stilistiche: dall'uso del verbo all'infinito, all'abolizione dell'aggettivo, dell'avverbio e della punteggiatura e molte altre<sup>40</sup>.

Poche righe sopra ho parlato di “io letterario”. Marinetti dichiarò infatti Nel *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* del 1912: «Distruggere nella letteratura l'Io. Cioè tutta la psicologia. [...] Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia. [...] Le intuizioni profonde della vita congiunte l'una all'altra, parola per parola, secondo il loro nascere illogico, ci daranno le linee generali di una psicologia intuitiva della materia. Essa si rivelò al mio spirito dall'alto di un aeroplano»<sup>41</sup>. Marinetti, partendo dall'abolizione dell'io, è riuscito nel *Poema Chimico della Luce Tessuta* a realizzare un ulteriore obiettivo che si era posto vent'anni prima in un'altra dichiarazione di poetica, la *Distruzione della Sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in Libertà*: «Per sbarazzarsi di questo io ossessionante, bisogna abbandonare l'abitudine di umanizzare la natura attribuendo passioni e preoccupazioni umane agli animali, alle piante, alle acque, alle pietre e alle nuvole. Si deve esprimere invece l'infinitamente piccolo che ci circonda, l'impercettibile, l'invisibile, l'agitazione degli atomi [...]. Io voglio introdurre nella poesia l'infinita vita molecolare che deve mescolarsi nell'opera d'arte, cogli spettacoli e i drammi dell'infinitamente grande, poiché questa fusione costituisce la sintesi integrale della vita»<sup>42</sup>.

Il critico Luciano De Maria ci spiega come questa teoria marinettiana della distruzione dell'io, punto centrale dei due manifesti insieme all'ossessione lirica della materia, non siano altro che un attacco allo psicologismo in letteratura, ovvero a ciò che Marinetti indicava come «l'uomo completa-

---

<sup>39</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della Letteratura futurista 11 maggio 1912*, in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. 46-54.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 50-52.

<sup>42</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà 11 maggio 1913*, in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 73.

mente avariato dalla biblioteca e dal museo»<sup>43</sup>. Secondo De Maria, «Marinetti rinnegava il solipsismo lirico dei romantici e dei simbolisti e instaurava una sorta di solalterismo lirico, tutto rivolto all'altro da sé, agli oggetti esterni [...] tanto da far credere che l'io sia completamente abraso»<sup>44</sup>.

Marinetti compiva così una specie di parricidio letterario dei poeti a lui immediatamente precedenti rifiutando i canoni simbolisti e romantici per offrirne di nuovi: se già Victor Hugo aveva esaltato il brutto in letteratura con la sua teoria del grottesco<sup>45</sup>, è con Mallarmé che Marinetti si accaniva, nonostante il poeta francese avesse già sperimentato l'assenza di punteggiatura e lo sconvolgimento della sintassi. Marinetti cercava di superarlo così: «Combatto l'estetica decorativa e preziosa di Mallarmé e le sue ricerche della parola rara [...] Combatto inoltre l'ideale statico di Mallarmé, con questa rivoluzione tipografica che mi permette d'imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità, quelle degli astri, delle nuvole, degli aeroplani, dei treni, delle onde, degli esplosivi, dei globuli della schiuma marina, delle molecole e degli atomi»<sup>46</sup>.

Un'altra caratteristica tipica del lirismo marinettiano che emerge in maniera forte nel poema del 1935 è quella da lui descritta come *Parole in libertà* o *Immaginazione senza fili*. «Per immaginazione senza fili io intendo la libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura»<sup>47</sup>. Ciò era evidente nell'utilizzo frequente di verbi all'infinito, assenza di congiunzioni e articoli determinativi e andamento ritmico incostante. Le prime due strofe sono collegate tra loro da analogie e contrasti. Viene cantato appunto «il dramma della soda caustica fredda [...] macerantesi nell'inferno-paradiso della materia»<sup>48</sup>. Già qui si suggeriva che il risultato finale, il prodotto ideale, poteva essere ottenuto per contrapposizione tra due sensazioni: quella del materiale non lavorato (il freddo suggerisce la glaciazione, l'assenza di vita) in contrasto con l'inferno (il caldo suggerisce l'idea del brodo primordiale, liquido in cui sviluppare la vita). Le due sensazioni, una volta incontratesi, iniziavano il loro percorso nella «ben bullonata sala meccanica» che custodiva «la pullulante vita di un'abettaia di Svezia sotto una disciplina italiana di temperature graduate»<sup>49</sup>.

Questi riferimenti di caldo e freddo vennero approfonditi durante il poema. Si tenga ben presente,

---

<sup>43</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>44</sup> De Maria, Luciano *Introduzione*, in *F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, pp. LXVIII-LXIX.

<sup>45</sup> Di Gesù, Gioacchino, *Teorie sul grottesco da Victor Hugo a Aldo Braibanti*, Roma, Aracne, 2012, pp. 19-33.

<sup>46</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Distruzione della sintassi...*, p. 77.

<sup>47</sup> *Idem*, *Distruzione della sintassi...*, pp. 70-72.

<sup>48</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema chimico...*, pp. 2-3.

<sup>49</sup> *Ibidem*.



oltre alla valorizzazione del genio italiano, la concezione di Marinetti in merito alla meccanica e alla tecnologia in rapporto alla vita. La tecnologia non andava analizzata come un fenomeno di semplice estetica della macchina o come un elemento di adorazione quasi feticista. Marinetti sentiva infatti l'esigenza di chiarire questo punto: «come poeta non intendo fare un elogio lirico della macchina, cosa infantile e senza importanza: io intendo per macchina tutto ciò che essa significa come ritmo e come avvenire; la macchina dà lezioni di ordine, di disciplina, di forza, di precisione d'ottimismo e di continuità. Per macchina io intendo uscire da tutto ciò che è languore, chiaroscuro, fumoso, indeciso, impreciso, mal riuscito, trascuratezza, triste, malinconico, per rientrare nell'ordine, nella precisione, la volontà lo stretto necessario, l'essenziale, la sintesi»<sup>50</sup>. La macchina appariva così agli occhi di Marinetti come un mezzo per liberare l'uomo dal lavoro faticoso e avvilente per condurlo verso una nuova sensibilità, mezzo privilegiato per realizzare il dominio umano sulla Natura. Tornando al nostro poema, la macchina scandiva qui ritmicamente e cronologicamente le tappe del viaggio della soda caustica. Questo viaggio reale si mescolava ad un viaggio immaginato allo scopo di restituirci sensazioni di lucentezza. Chiamando in causa la «luce tessuta», nel poema Marinetti invocava situazioni in cui egli potesse ammirare quasi estatico vari tipi di luce e lucentezza in cielo, terra e mare. Il primo caso era quello in cui immaginava di trovarsi con un aereo in mezzo ad un uragano e di cogliere la luce del sole splendente che rifrangeva sull'elica in movimento sballottata insieme all'aeroplano dal turbine del ciclone<sup>51</sup>. Nel secondo caso descriveva l'effetto chiamato Fata Morgana ovvero «Nel mio recente viaggio in Africa immagazzinai negli occhi le colere della spietata luce desertica che infuriava contro una muraglia desertica della pietra infuocata»<sup>52</sup>. Nel terzo caso, quello del mare, Marinetti descriveva come una visione onirica quella in cui i raggi lunari si rifrangevano sul mare la notte. A queste tipologie di luci naturali, Marinetti contrapponeva il «palpito delle lampadine bianche e rosse telegrafia luminosa d'un notturno duello di batterie»<sup>53</sup>, quello dei grandi compressori di ammoniaca che ruotavano ininterrottamente giorno e notte, superando le luci della natura, che erano occasionali. Qui si evinceva che la luce naturale era meno affascinante di quella artificiale, e anche quando trovava un suo particolare fascino, come il caso del cielo, era proprio perché finiva per rifrangersi contro l'elica in movimento. Questa luce artificiale, o meglio, questo insieme di luci artificiali che davano vita alla lucentezza del tessuto, avevano una

---

<sup>50</sup> De Maria, Luciano, *Teoria e Invenzione...* p. XLII (inserisco fedelmente quanto dice De Maria che riporta le parole di Marinetti pronunciate ne *Il Futurismo Mondiale – Conferenza di Marinetti alla Sorbona*, in "L'Impero", 24 maggio 1924)

<sup>51</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema chimico...*, pp. 2-3.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

valenza estatica che invitava lo spettatore a restare ammaliato dall'operato delle macchine: «Inerparsi su su fino all'orlo tondo d'uno splendore. Nulla di più bello al mondo che accarezzare con la punta d'un raggio»<sup>54</sup>. Marinetti arrivava così ad uno dei punti fondamentali della lirica futurista, e cioè alla pluralità sensoriale. In una ormai delirante invocazione della Luce quasi come fosse una dea che si materializzava davanti ai suoi occhi, cercava appunto di attribuirle degli epiteti chiedendole, fra i tanti conati per l'occasione, quale secondo lei fosse quello più appropriato se «Scannate-nebre, Ingoiastelle, Tracannaciolo, Crepinvidia» tanto per citare i più strani. Finita l'invocazione alla Dea-Luce, «ubriachi da morire i virili motori barcollano vomitando un maremoto di matasse splendenti»<sup>55</sup> e filiformi. Marinetti concludeva così il suo poema: «Così dall'infernale sulfurazione balza e s'avventa con patetici sbiancamenti nitrati sonagliere scampanellanti e schiocchi di fruste fra bestemmianti intrichi di briglie cavalli criniere l'angelo di fluido cristallo piumato della luce tessuta»<sup>56</sup>. A quanto si narrava sull'origine dell'inferno, fu un angelo decaduto, Lucifero (portatore di luce), a precipitare agli inferi per il tradimento fatto, conseguenza di quella luce ormai perduta per sempre. Contrariamente alla tradizione, Marinetti faceva nascere un angelo (portatore di luce) proprio dagli inferi.

### 3.2. Marinetti con Munari: *Il Poema del Vestito di Latte*.

Il *Poema del Vestito di Latte* era un componimento di Marinetti pubblicato dalla Snia Viscosa a metà del 1937, la cui parte grafica fu curata dall'allora illustratore, grafico, fumettista e futuro designer, Bruno Munari che ricorse a illustrazioni e collage fotografico, con l'inserzione di insolite pagine di cellophane dove vennero stampate composizioni grafiche<sup>57</sup>. Il fascicolo attestava l'abilità dei due futuristi nell'arte pubblicitaria e nella propaganda e, al tempo stesso, proponeva un connubio insolito tra poesia e tecnologia. Come hanno commentato Fanelli e Godoli, è stato: «anche un significativo modello di libro-oggetto futurista.[...] Munari realizza variabili sovrapposizioni d'immagini, suscettibili anche di effetti cinetici, dove testo, segni grafici e fotografie interferiscono tra loro, fornendo un'esemplare dimostrazione di capacità di rinnovare nella continuità la tradizione della tipografia futurista»<sup>58</sup>. L'opera diventava così una sorta di poesia industriale contraddistinta da una tecnica estremamente originale senza segni di interpunzione, che si collocava tra sperimenta-

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema del Vestito di Latte*, Milano, Ufficio Propaganda Snia Viscosa, 1937.

<sup>58</sup> Fanelli, Giovanni e Ezio Godoli, *Il Futurismo e la grafica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1988, pp. 83-102.

zione d'avanguardia e gusto quasi barocco della parola analogica e metaforica. Il poema era una prosopopea del latte che si trasforma in fibra tessile, ricca di parole composte, in perfetta sintonia con l'immaginazione senza fili futurista.

Riguardo al testo, non si riscontrano significative novità poetiche rispetto al linguaggio marinettiano del poema analizzato precedentemente. Troviamo ancora una volta un percorso: è quello del latte appena munto che compie un viaggio per diventare un "vestito di latte". L'omaggio al Lanital non avviene solo in quanto prodotto dal genio italiano o prodotto dalla Snia Viscosa, ma avviene soprattutto per le uniformi militari: «E benvenuto sia questo latte complicato forza forza forza esaltiamolo questo LATTE DI GUERRA, LATTE ARMATO, LATTE MILITARIZZATO»<sup>59</sup>.

Le alte temperature a cui è sottoposto il latte nella sua lavorazione sono infatti sempre paragonate al Tembien, luogo desertico africano, teatro di alcuni combattimenti. Per comprendere i motivi di questa collaborazione tra Marinetti e Munari, è necessario fare un passo indietro e ripercorrere gli aspetti legati all'esperienza di illustratore del secondo artista e che mi sembrano più significativi.

Munari probabilmente fu colpito da Marinetti, rispetto agli altri futuristi, poiché questi aveva dichiarato nel 1913: «Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee minerve e apolli [...] La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina [...] Con questa rivoluzione tipografica io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole»<sup>60</sup>.

Il poeta futurista aveva molto chiaro cosa intendeva per rivoluzione tipografica, quando nel 1915 si rifiutò di realizzare un libro-oggetto proposto dal poeta Corrado Govoni. Quest'ultimo propose a Marinetti di pubblicare le sue parole in libertà in un libro confezionato come un organetto, in modo da superare «le solite forme di mattonelle che ora caratterizzano i libri»<sup>61</sup>, ma Marinetti lasciò cadere il progetto poiché il libro d'arte, e l'anti-libro come quello di Govoni, non rientravano nella sua visione editoriale, legata al rinnovamento tipografico.

La rivoluzione doveva avvenire in tipografia, con gli strumenti della stampa, i caratteri, la carta col suo peso e il suo colore, l'inchiostro, la pagina, intesa non come schermo passivo e vincolato a rigide leggi d'armonia, ma, al contrario, vissuta come campo dinamico da utilizzare in funzione lirico-espressiva. La tipografia si emancipava, non più ancella della scrittura, era chiamata a svolgere un ruolo essenziale nella costruzione di un'opera. Per questa impostazione il libro parolibero si propo-

---

<sup>59</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema del Vestito...*, p. 14.

<sup>60</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Distruzione della sintassi...*, p. 77.

<sup>61</sup> <http://www.storiadellastampa.unibo.it/noframes/librofuturista.html> ultima consultazione in data 12/06/2013.

neva come un organismo vivo, che implicava il coinvolgimento attivo del lettore, chiamato a interpretare e decodificare il messaggio fatto di materiali linguistici verbali, fonetici, visivi. Svanita l'importanza dell'illustrazione, intesa tradizionalmente come allegato al testo, tutti gli aspetti visivi si risolvevano nell'ambito della scrittura. Il libro oggetto nacque successivamente per altre vie.

Tornando a Munari, egli era arrivato a Milano a soli diciannove anni, nel 1926. Il primo libro che Munari illustrò fu *Aquilotto Implume*<sup>62</sup>, del 1929 un romanzo di avventura per ragazzi, composto dallo scrittore Giuseppe Romeo Toscano per avvicinare i giovani alla fede Littoria<sup>63</sup>.

I suoi lavori in questo periodo sono fortemente influenzati dal dinamismo boccioniano e dal futurismo in generale, come testimonia il manifesto *Dinamismo e Riforma Muscolare*, redatto con Aligi Sassu nel 1928, anno in cui Munari firmò illustrazioni, spesso umoristiche, per riviste come "Grandi Firme" e "Il Corriere dei Piccoli". Il manifesto divenne comunque punto di partenza delle sue ricerche: nella realizzazione delle opere contraddistinte dall'ironia tendeva comunque sempre alla funzionalità dell'oggetto<sup>64</sup>. Nel 1930 Munari fondò a Milano con l'artista Riccardo Ricas uno studio futurista di grafica editoriale e pubblicitaria, di decorazione, fotografia e allestimenti: ogni lavoro che venne eseguito insieme da quel momento in poi fu firmato con R+M almeno fino al 1937<sup>65</sup>. La seconda opera editoriale di Munari era *Il Cantastorie di Campari*, quinto e ultimo volume di una collezione realizzata e offerta in mille esemplari numerati dalla milanese Davide Campari & C. tra il 1927 e il 1932<sup>66</sup>. Si trattava di un raffinato esempio di arte commerciale che conteneva ventisette figurazioni grafiche di Munari su poesie d'amore di Renato Simoni con rilegatura in spirale di metallo.

Nel 1932 la terza opera editoriale di Munari fu *L'anguria lirica*, un libro con testo di Tullio d'Albisola stampato su pagine di latta litografate. L'immagine più famosa era quella di una fetta d'anguria che aveva la forma di un sorriso. *L'anguria lirica* apparve in cento esemplari con una custodia anche più rara del libro stesso: le parole in libertà sembravano trovare su quella superficie di

---

<sup>62</sup> Toscano, Giuseppe Romeo, *Aquilotto implume*, Milano, Ambrosiana editoriale, 1929.

<sup>63</sup> Per un elenco completo delle illustrazioni per libri o solo copertine illustrate da Bruno Munari rimando al sito di Giorgio Maffei che ne ha curato una importante monografia <http://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/ultimi/Giorgio%20Maffei%20-%20Bruno%20Munari.pdf> ultima consultazione in data 21/8/2013.

<sup>64</sup> Di Corato, Luigi, *Bruno Munari illustratore e grafico futurista: 1927-1933*, in De Carli, Cecilia e Francesco Tedeschi (a cura di), *Il presente si fa storia: scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, p. 209.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>66</sup> <http://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/ultimi/Giorgio%20Maffei%20-%20Bruno%20Munari.pdf> consultato il 21/8/2013.

latta colorata la loro dimensione naturale<sup>67</sup>. La sigla *Lito-latta* l'aveva trovata l'industriale Vincenzo Nosenzo di Savona<sup>68</sup>, produttore di scatole metalliche per conserve alimentari stampate in litografia, segno evidente della mescolanza di competenze e ambienti che rendeva affascinante la ricerca futurista. Libri di latta, dunque, che entusiasmarono i futuristi.

Nel 1933 Munari iniziò la collaborazione con il mensile "L'Ala d'Italia" in cui comparvero molti fotomontaggi con ritocchi a testimonianza della sua adesione all'aeropittura e in linea col suo impegno nel campo dell'illustrazione.

Proseguendo questo percorso la quarta opera editoriale era *Tavolozza delle possibilità tipografiche*, del 1935, programma estetico dei pittori Ricas e Munari in omaggio ai clienti del loro studio. Era quasi un manifesto degli sviluppi futuri di Munari: spirale metallica, zincografie, carte trasparenti e inserti apribili<sup>69</sup>.

Nel 1937 a Roma venne organizzata *La Mostra del Tessile Nazionale*. Munari e Ricas collaborano con l'architetto Angelo Bianchetti alla realizzazione degli allestimenti del settore dedicato al Lanificio Rossi<sup>70</sup>.

Nello stesso anno la rivista "La Lettura", supplemento del "Corriere della Sera", pubblicava due importanti scritti di Munari: *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno* e *Tipografia*. L'importanza del primo testo stava nell'essere uno scritto di interesse sperimentale. In quegli anni infatti Man Ray stava mettendo a punto alcune tecniche con i fotogrammi. Munari scrive: «Il fotogramma è un nuovo mezzo artistico da porre accanto alla xilografia, alla puntasecca, al monotipo ecc ma più vicino alla sensibilità moderna perché pieno di imprevisto»<sup>71</sup>.

Il secondo articolo affermava alcune specificità della tipografia e il suo utilizzo in maniera corretta e innovativa: «la tipografia intesa come arte della scrittura viene ad assumere un importantissimo ufficio nella educazione del gusto, grazie alla sua enorme diffusione che, a partire dal giornale quotidiano, dalle riviste, dai manifesti murali, dai cataloghi, da tutti gli stampati delle banche e dello Stato, penetra fino nelle nostre tasche per mezzo del biglietto da visita, della carta da lettera, dei documenti, del biglietto del tranvai. Se tutti questi biglietti risponderanno a una certa estetica particolare, anche il pubblico, che è costretto ad averli sempre sott'occhio, si abituerà alle proporzioni, al

---

<sup>67</sup> <http://blog.maremagnum.com/articoli/?p=41> ultima consultazione in data 30/04/2013.

<sup>68</sup> Bottaro, Silvia, *Vincenzo Nosenzo: prestidigitatore e re della latta*, Torino, Omega Arte, 2009, p. 106.

<sup>69</sup> <http://www.riccardoricascastagnedi.it/grafica/tavolozza-di-possibilita-tipografiche> ultima consultazione in data 24/05/2013.

<sup>70</sup> Crispolti, Enrico (a cura di), *Nuovi Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca editori d'arte, 2010, pp. 668-671.

<sup>71</sup> Munari, Bruno, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, in "La Lettura" (supplemento del "Corriere della Sera"), n. 4, aprile, 1937, p. 12.

ritmo, all'armonia»<sup>72</sup>.

Dopo tutte queste esperienze, arriviamo al *Poema del Vestito di Latte*. La copertina (**Fig. 7**) pone già alcune questioni importanti: i colori predominanti erano il verde del titolo, il rosso della sagoma della mucca e lo sfondo bianco che rappresentavano un ovvio omaggio al genio italiano che ha realizzato il Lanital. A questi colori si aggiungevano sia il grigio di un tessuto ormai lavorato che attraversava la sagoma della mucca da parte a parte, quasi come a scansare il vecchio (il latte) per farsi largo al centro dell'impaginazione, sia una piccola immagine in verde dello stabilimento visto dall'alto di Cesano Maderno, primo centro di produzione del Lanital.

I tre colori della bandiera italiana erano ripresi come costante durante tutto il libro così come in un altro fotomontaggio di Munari dell'anno precedente e presente nella "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", in cui una matassa di lana aveva su di essa vari puntolini bianchi, rossi e verdi<sup>73</sup>.

Le illustrazioni non richiamavano esattamente la parte scritta da Marinetti: entrambi gli artisti intendevano descrivere la prosopopea del latte che diventava tessuto, ma mentre il poeta raggiungeva lo scopo con varie similitudini, Munari utilizzava la metafora nelle sue composizioni. Mentre Marinetti raccontava della sofficietà del tessuto in batuffoli, Munari mostrava l'immagine delle nuvole. Altro esempio della diversa modalità comunicativa dei due artisti era dato dal fatto che mentre Marinetti descriveva le macchine per l'insufflaggio dell'aria oppure le qualità del latte appena munto che investivano il tema dell'essere sano, Munari inseriva le illustrazioni dello stomaco (**Fig. 8**) e dei polmoni umani (**Fig. 9**). L'immagine dei polmoni era impaginata graficamente insieme ad una novità pubblicitaria del tempo, il latte condensato che colpì l'immaginario sia di Marinetti, che ne parlava apertamente, sia di Munari, che inserisce l'immagine di una mano nell'atto di versarne un po', raro caso in cui l'illustrazione seguiva il testo.

Al concetto dell'essere sano e robusto bevendo latte, «sono l'uomo [...] allattato col miglior latte niveo dell'aldilà»<sup>74</sup>, Marinetti accompagnava, poche righe dopo, la descrizione dell'esercito in marcia; mentre Munari inseriva l'immagine di un macchinario di produzione di Lanital fotografato quasi di profilo: la scelta di questo strano punto di vista faceva sembrare questo macchinario un'arma da fuoco anziché un componente della fase produttiva del Lanital (**Fig. 10**).

A mio avviso, è Munari, tra i due, che ha dato un contributo più importante al libro: mentre Marinetti qui non sembra aver messo in pratica le sue aspirazioni a rivoluzionare la tipografia, è Munari che ha dato un vero e proprio segnale di svolta con le illustrazioni, che sembrano richiamare talvolta tematiche astratte (nuvole che richiamano i batuffoli), talvolta ribaltare i rapporti visivi degli oggetti

---

<sup>72</sup> Idem, *Tipografia*, in "La Lettura" (supplemento del "Corriere della Sera"), n. 5, maggio 1937, p. 7.

<sup>73</sup> Munari, Bruno, *Immagine senza titolo*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", n. 4, aprile 1936, p. 92.

<sup>74</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema del Vestito...*, p. 4.

rappresentati (macchinario che sembra un'arma da fuoco), o ancora indirizzarci verso alcuni percorsi metaforici il cui momento più importante è l'inserimento degli organi umani che stanno a rappresentare il percorso del latte nello stomaco per far crescere individui robusti e sani, messo a confronto col percorso del latte nei vari bagni coagulanti per diventare Lanital.

Ecco perché non è stato semplice analizzare nella totalità questo rapporto tra testo e immagini.

### **3.3. Il Poema di Torviscosa.**

Il 1938 è l'anno dell'inaugurazione dello stabilimento, avvenuta il 21 settembre durante la visita del Duce. Per l'occasione fu composto da Marinetti *il Poema di Torviscosa* che narra, con un linguaggio tipicamente futurista, ma anche di non immediata comprensione, la vita breve delle canne al vento, «trucidate» prima dalle lame metalliche e poi, una volta lavorate, rese filo di raion perché fossero al servizio della nazione<sup>75</sup>.

Purtroppo manca una critica su questo scritto che a mio avviso racchiude invece alcune cifre stilistiche da sottolineare come innovative. Intanto, ad esempio, la maggior parte dei verbi che riguardano le operazioni compiute dagli operai e la lavorazione subita dai canneti era all'infinito, scelta dalla doppia funzionalità e cioè quella di evocare il lavoro continuativo e ripetitivo delle macchine come esaltazione suprema di una potenza perfetta, che mai si stanca di prestare servizio all'uomo; e quella di scandire i tempi di lavoro secondo momenti precisi e costanti. Il lavoro eterno conferiva allo stabilimento e alle operazioni di fabbricazione un'atmosfera di divina potenza in continuo mutarsi e divenire. La macchina non era più soltanto un oggetto da ammirare in tutta la sua bellezza (tale da superare il confronto con la Nike di Samotracia), ma faceva parte ormai di un disegno complessivo che l'uomo aveva fatto suo durante il regime corporativo fascista assurgendo al ruolo di mezzo rituale di invocazione della più volte nominata Dea Geometria, che altri non era che la personificazione dell'intero impianto di Torviscosa stessa.

Un'altra caratteristica importante è la descrizione della morte delle povere canne che avviene come una morte sacrificale, ma soprattutto quasi come un atto sessuale che si consuma tra le lame metalliche e le canne stesse. Dall'alba dei tempi, in ogni sacrificio che si rispetti, umano o animale, la vittima sacrificale era tenuta in considerazione poiché messa al servizio di un ideale più alto. Qui si può dire che la coincidenza della morte come sacrificio e dell'ideale del servizio della Patria, è molto forte e sottolineata. Non a caso le canne sono paragonate a gendarmi e sentinelle, o addirittura descritte in collettività come un esercito: «o voi eserciti d'infronzoliti gendarmi verdi a pennac-

---

<sup>75</sup> Documento integralmente pubblicato su:

[http://www.primiditorviscosa.it/fileadmin/user\\_primiditorviscosa/documenti/IL\\_POEMA\\_DI\\_TORRE\\_VISCOSA.pdf](http://www.primiditorviscosa.it/fileadmin/user_primiditorviscosa/documenti/IL_POEMA_DI_TORRE_VISCOSA.pdf)  
accesso del 18 marzo 2013.

chio»<sup>76</sup>, cosa che fa pensare ai soldati mandati in guerra e quindi a morire, per servire appunto la Patria.

Inoltre, per quanto riguarda il binomio tra la morte e la sessualità, Marinetti riprende l'antico topos letterario dell'Eros e Thanatos, descrivendo questa distruzione come un atto tutto sommato di piacere che la natura subisce nel constatare la propria sottomissione al volere umano e al volere metallico della macchina, che la sopraffà in un'estasi meccanica «ideale rifugio dei bisbiglianti corpi in lussuria contenti d'esser nudi o quasi premuti insieme dall'ansia di godere»<sup>77</sup>. Le canne sono descritte più volte come figure femminili («Sono femmine s'aggrappano si stringono; ognuna folle di sentirsi non abbastanza nuda») e per questo deboli («Baciucchiarvi insistere rifiutarsi riprendere e gemere, gemere; attanaglianti baci») e sottomesse alla macchina (che rappresenta la virilità); al termine della prima lavorazione, e quindi dell'atto sessuale, non a caso Marinetti descrive la poltiglia biancastra come «bianco vomitare»<sup>78</sup>. Tornando alla Dea Geometria, questa è accompagnata da molteplici riferimenti a forme geometriche che richiamano la costruzione dell'intero impianto come ispirato da una perfezione di forme e misure. Sono infatti numerose le indicazioni testuali: «triangolata e sferica città nascente; spiralicamente; rettangoli di canali; rossi parallelepipedi occhiuti»<sup>79</sup> sono tutti elementi atti a descrivere la precisione della città e la scansione del lavoro. Questa precisione geometrica attenta alla linea la ritroviamo sia in numerose riviste futuriste, una su tutte "Grafica Futurista" dove la sperimentazione sull'impaginazione è sicuramente innovativa, sia nella pubblicità fatta per lo stesso scritto di Marinetti apparsa su "Campo Grafico"<sup>80</sup> (**Fig. 11 e Fig. 12**) dove la veste è color verde canna, varie scritte in viola e blu in corsivo creano cerchi concentrici e linee ondulate e una pagina trasparente la avvolge: probabilmente un riferimento al cellophane, derivato anch'esso dalla cellulosa e realizzazione autarchica di quegli anni, sempre prodotto dalla Snia Viscosa? Questo era uno degli esempi più riusciti di composizione grafica, in quanto c'è la stretta rappresentazione della triade Parola-Immagine-Prodotto: le parole in verticale rappresentavano le canne al vento, quelle messe nel grande cerchio rappresentavano la Grande Rotativa (come scritto nell'immagine), mentre quelle nel cerchio piccolo erano simbolo della perfezione della Dea Geometria.

Un interessante contrasto ci è offerto da Marinetti nel descrivere la distruzione delle canne da parte delle macchine. Egli ci presenta la scena come accompagnata da archi, organi, violini e flauti che

---

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Grafica pubblicitaria per Il Poema di Torre Viscosa*, in "Campo Grafico", Anno VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939, pp. 81-82.



concorrono tutti insieme a creare una musicalità, una sinfonia che è in realtà in forte contrapposizione con lo stridere reale di tali marchingegni meccanici. «Così potreste armonizzarvi in do minore; già dilaga fino agli orli estremi del mondo sensibile la perfezione di un'orchestra; Sensualissimi canneti con arpe flessuose e doloranti violini preferite accogliere nella notturna sinfonia snelle vergini aderenti piegarsi e sospirare piegarsi e sospirare profumanti melodie che rallentando invocano l'aereo divano dell'accordo finale»<sup>81</sup>. In ultima analisi, sono spesso citati i riferimenti agli aeropoeimi e Marinetti si autocita chiamandosi Aeropoeta.

### 3.3.1. Marinetti e Antonioni a confronto: *Sette canne, un vestito*.

Per un approfondimento riguardo al *Poema di Torviscosa*, si può fare un passo avanti nella storia ed arrivare al 1949. Per promuovere la propria attività, in questo anno la Snia Viscosa decise infatti di commissionare un cortometraggio destinato alla proiezione nella sale cinematografiche. Così l'incarico venne affidato al giovane regista Michelangelo Antonioni, che aveva già collaborato con i registi Roberto Rossellini e Luchino Visconti in Italia e con Marcel Carné in Francia e aveva prodotto un buon numero di pellicole di genere documentaristico (*Gente del Po*, 1943-47, *Nettezza Urbana*, 1948, *L'amorosa menzogna*, 1949, questi ultimi due entrambi premiati con un Nastro d'argento).

Le riprese del cortometraggio *Sette canne, un vestito*<sup>82</sup> furono realizzate negli stabilimenti di Torviscosa, riprendendo direttamente i lavoratori e le macchine in azione. Questo cortometraggio fu ritrovato nel 1995 nell'archivio storico della fabbrica. Il cortometraggio è accompagnato da una voce narrante, che, grazie ad un testo semplice e chiaro, ci presenta tutte le fasi di lavorazione della canna, la coltivazione, poi la lavorazione, la trasformazione in foglio e poi in filo. Non è il caso di sottolineare gli aspetti comuni o differenti di questo Antonioni con la sua successiva produzione, ma trovo interessante lo spunto del critico cinematografico Aldo Tassone che scrive che «contrariamente alle sue abitudini, Antonioni si interessa più alle cose che agli uomini. Macchinari e materiali prevalgono sulle figure umane»<sup>83</sup>. Questa è la prima analogia con l'opera di Marinetti. Non è certo se il regista si sia confrontato con il *Poema di Torviscosa*, ma si può notare una seconda analogia, e cioè come il documentario segua abbastanza fedelmente la scansione delle immagini evocate dal poeta, mutandone però obiettivi pubblicitari, linguaggio e modalità di ricezione da parte di chi

---

<sup>81</sup>

[http://www.primiditorviscosa.it/fileadmin/user\\_primiditorviscosa/documenti/IL\\_POEMA\\_DI\\_TORRE\\_VISCOSA.pdf](http://www.primiditorviscosa.it/fileadmin/user_primiditorviscosa/documenti/IL_POEMA_DI_TORRE_VISCOSA.pdf) accesso del 18 marzo 2013.

<sup>82</sup> [http://www.dailymotion.com/video/x2omuu\\_sette-canne-un-vestito-1949\\_shortfilms#.UaI0u5zm670](http://www.dailymotion.com/video/x2omuu_sette-canne-un-vestito-1949_shortfilms#.UaI0u5zm670) accesso in data 14 aprile 2013.

<sup>83</sup> Biarese, Cesare e Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985, p. 70.

guarda. Marinetti, come Antonioni, descrive in primo luogo la campagna friulana, con la differenza però che il primo si sofferma sul contrasto tra la mollezza femminile delle canne e la violenza (quasi uno stupro) con cui avvengono la loro raccolta e la lavorazione meccanica, mentre il cortometraggio di Antonioni presenta un'immagine armoniosa del mondo contadino, in cui la fabbrica si inserisce in maniera tutto sommato non distruttiva, come ci conferma il finale, poiché le creature, nate nel fango, si trasformano in principesse (nella sfilata che, in maniera un po' ingenua, chiude il film). Anche nella «favola», come dice l'incipit, tuttavia, trovano posto i forti contrasti tra la bianchezza incontaminata della cellulosa e le immagini più oscure delle macchine, definite «cupi ingranaggi» e addirittura, nel commento, vengono utilizzate immagini letterarie spesso simili a quelle impiegate quasi un decennio prima da Marinetti, anche se ne viene notevolmente mitigata la violenza e l'esaltazione futurista grazie al loro inserimento in un contesto quasi fiabesco e grazie al prevalere della finalità divulgativa su quella celebrativa: nel film non c'è distruzione violenta poiché i crogioli «accolgono» le canne, mentre i fogli di cellulosa subiscono una «ubriacatura chimica» e il processo per l'ottenimento della viscosa è descritto come «tempesta chimica». Con questa terminologia, il contrasto più forte che emerge tra il poema e il documentario è che, mentre nel primo ciò che domina la scena è la rappresentazione del sacrificio che inizia con la morte e arriva ad una nuova vita, nel secondo tutto concorre a rappresentare una fiaba magica ed i termini che più saltano agli occhi sono «Favola» (con cui si apre il documentario), «castello misterioso» e «miracolo» (con cui il documentario si chiude). Niente violenza, quindi, ma solo un percorso di trasformazione per un prodotto socialmente utile<sup>84</sup>.

### **3.4. Marinetti: *Il Poema Non Umano dei Tecnicismi*. 1940.**

Nel 1940 Marinetti pubblicò il *Poema non umano dei Tecnicismi*. Volutamente cito quest'opera poiché, seguendo come ho fatto, un ordine cronologico, essa fu la consacrazione del successo della Snia Viscosa come maggiore industria tessile. I tre componimenti già citati (*Poema chimico della Luce Tessuta*, *Poema del Vestito di latte* e *Poema di Torviscosa*) furono compresi in questa unica raccolta in cui l'autore modificò i titoli rispettivamente in:

- *Poesia simultanea della luce tessuta.*
- *Poesia simultanea del Vestito di latte.*
- *Poesia simultanea dei canneti Arundo Donax.*

A questi Marinetti aggiunse:

- *Poesia simultanea degli affari del Porto di Genova*

---

<sup>84</sup> [http://www.dailymotion.com/video/x2omuu\\_sette-canne-un-vestito-1949\\_shortfilms#.UaI0u5zm670](http://www.dailymotion.com/video/x2omuu_sette-canne-un-vestito-1949_shortfilms#.UaI0u5zm670) accesso del 14 aprile 2013.

- *Poesia simultanea della Litoranea vestita di ruote*
- *Poesia simultanea della Litoranea, abbeveratoio di velocità*
- *Poesia simultanea di Pernambuco*
- *Poesia simultanea della moda italiana*
- *Poesia simultanea di una finta battaglia.*

Marinetti, che voleva rivoluzionare la tipografia, il libro, sembrava essere ritornato sui suoi passi perché le poesie di quest'opera erano sprovviste di qualsiasi stimolo visivo. Il caso più eclatante è quello del *Poema del Vestito di Latte*, che fu pubblicato senza la parte grafica di Munari e con le frasi in un ordine totalmente cambiato. Marinetti compiva questa scelta per concentrare l'attenzione del lettore sulla narrazione generale del poema che era tutto un elogio alla Snia Viscosa. Dedicò il libro: «Alla esemplare Italianità dinamica autonoma creatrice della Snia Viscosa omaggio augurio di noi aeropoeti futuristi devoti alla originalità dell'Imperiale Italia»<sup>85</sup>. L'Italianità, la dinamicità, la creatività e l'originalità, erano decantate in tutti e nove i componimenti, ma il concetto che faceva da filo conduttore per tutto il poema era quello di simultaneità, che non solo era presente in ogni titolo, ma sembrava essere un coronamento delle ricerche di Marinetti ed in generale dei Futuristi. Sui tre scritti mi sono soffermato maggiormente perché la loro relazione con la Snia è più evidente, il resto dei componimenti, invece non si riferiva a veri e propri fatti accaduti, ma erano occasioni inventate da Marinetti stesso come la sfilata di moda nella *Poesia simultanea della moda italiana* o la traversata in macchina lungo le coste italiane e africane nella *Poesia simultanea della Litoranea vestita di ruote*.

L'esempio della Litoranea è lampante: nel 1934 la Snia organizzò il cosiddetto Autotreno del Raion, primo di una lunga serie. Questa iniziativa vide molte autovetture percorrere i litorali italiani, fermarsi nelle varie città e proiettare, come fosse un cinema improvvisato all'aperto, un film documentario che pubblicizzava i prodotti Snia. «La conformazione geografica del Paese e la sua struttura economica resero questa forma propagandistica la più adatta per portare a diretta conoscenza delle popolazioni di tutti i paesi [...] le svariate applicazioni del raion»<sup>86</sup>. Inoltre il Duce inaugurò nel febbraio 1937 la lunga litoranea in Libia al confine egiziano, opera che fu molto propagandata<sup>87</sup>. Queste due iniziative dettero con tutta probabilità l'ispirazione a Marinetti per le due poesie, *Litoranea vestita di ruote* e *Litoranea abbeveratoio di Velocità* che trattavano di autovetture che consegnano le uniformi (fatte di tessuti autarchici) ai soldati in Africa.

---

<sup>85</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema non umano dei Tecnicismi*, Milano, Mondadori, 1940, p. 3.

<sup>86</sup> *L'autotreno del raion*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno I, n. 1, ottobre-dicembre 1934, pp. 26-27.

<sup>87</sup> *La litoranea libica*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", anno XVI, n. 3, marzo 1937, pp. 35-41.

#### Capitolo 4: La moda in Italia nel Ventennio.

Studiando queste esperienze industriali, ritengo opportuno sottolineare come sia ad esse strettamente legata la nascita e la diffusione di una moda nazionale italiana. A mio avviso l'impulso più forte, e che influenzò maggiormente la moda del Ventennio, lo dettero in primis l'industrializzazione e la produzione dei tessuti autarchici, e in secundis la diffusione a carattere nazionale di tali tessuti con una propaganda ed una modalità espositiva che videro sempre le industrie come promotrici e protagoniste a discapito degli stilisti e delle case di moda. Questa tesi è testimoniata per prima cosa dalle parole della studiosa Elda Danese secondo cui: «Lo sviluppo industriale [...] riguarda il progetto fascista di creazione di un'industria nazionale tessile e della moda»<sup>88</sup>. Inoltre, sono significative anche le parole della giornalista Lydia De Liguoro: «Questo volume è dedicato a tutti gli industriali dell'abbigliamento»<sup>89</sup>, dedica a cui segue la raccolta degli articoli che lei scrisse che riguardavano, nella maggior parte il rapporto tra moda e industria.

E ancora: «poter presentare i miei articoli, a documento delle battagliate vicende svoltesi, nel campo dell'industria dell'abbigliamento, in questi ultimi 15 anni (1919-1933) fregiati da una lode del Duce, è, senza dubbio, giusto orgoglio e sommo onore»<sup>90</sup>.

Inoltre ricordo che il *Manifesto agli Industriali*<sup>91</sup> del futurista Fortunato Depero e l'intero *Poema non umano dei tecnicismi*<sup>92</sup> di Marinetti sono dedicati rispettivamente agli industriali e a come avrebbero potuto risollevare le sorti economiche italiane, e alla Snia Viscosa, visto il successo dei tessili autarchici. Il *Manifesto agli Industriali* invitava a rinnovare gli spazi espositivi delle fiere che rischiavano di diventare passatiste; esso era un invito a coinvolgere gli architetti per rivoluzionare i padiglioni ed a considerare il cartellone come mezzo fondamentale per una propaganda pubblicitaria utile e innovativa. Era una sorta di promessa fatta agli industriali di un rinnovamento, il cui picco più alto cadeva su un nuovo tipo di artista che sapesse creare un connubio tra il cartellone e la decorazione del padiglione espositivo. Riguardo al forte legame che si formò tra la propaganda pubblicitaria della Snia Viscosa e le iniziative del regime, voglio portare l'esempio della *I Mostra del Tessile Nazionale*: fortemente voluta dagli industriali tessili e dal regime, si aprì il 18 novembre

---

<sup>88</sup> Danese, Elda, *L'Italia Policentrica*, in Lupano, Mario e Alessandra Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna*, Bologna. Damiani, 2009, p. 266.

<sup>89</sup> De Liguoro, Lydia, *Dedica*, in De Liguoro, Lydia, *Le battaglie della moda 1919-1933*, Roma, Luzzatti, 1934, (senza numero di pagina).

<sup>90</sup> De Liguoro, Lydia, *Un po' di cronistoria*, in De Liguoro, Lydia, *op. cit.* p. 7.

<sup>91</sup> Depero, Fortunato, *Manifesto agli industriali*, Milano, 1927.

Ripubblicato in: Caruso, Luciano (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Firenze, Spes-Salimbeni, 1980, p. 188.

<sup>92</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema non umano dei tecnicismi*, Milano, Mondadori, 1940, p. 3.

del 1937, a due anni esatti dalle sanzioni a dimostrazione della forte risposta che industrie e regime davano ai Paesi sanzionisti (si veda capitolo 6).

#### 4.1. Il dibattito sulla moda nazionale nelle riviste di moda.

La volontà di far nascere una moda nazionale si era già manifestata verso la fine dell'Ottocento, quando l'esperienza risorgimentale aveva ripiegato anche sulla moda: si auspicò infatti un costume nazionale, ma si trattava alla fine di poca cosa, poiché era il tentativo di inserire l'abito tra le nuove forme di comunicazione impiegate nell'ambito della battaglia politica<sup>93</sup>. La figura chiave, se si vuole tentare un primo approccio sull'emancipazione di una moda italiana, è quella della sarta Rosa Genoni. Grande conoscitrice ed appassionata di storia dell'arte italiana, nonché personaggio di spicco per quanto riguarda le battaglie dei movimenti per l'emancipazione femminile, si distinse per aver promosso l'idea di creare uno stile italiano, indipendente ed autonomo rispetto alla *Haute Couture* di Parigi. Scrisse numerosi saggi, tra cui i più importanti sono *Per una moda italiana*<sup>94</sup> e *La storia della Moda attraverso i secoli*<sup>95</sup>, in cui sono presentate le sue idee sulla moda che rispecchiava la storia dei popoli.

La semplicità, e al contempo l'originalità, delle forme propuginate dalla Genoni traevano spunto dal Rinascimento. Nel 1906 presentò all'*Esposizione Internazionale* di Milano un insieme di modelli ispirati allo stile di alcuni grandi maestri dell'arte rinascimentale, come Sandro Botticelli e il Pisanello. L'enorme successo ottenuto in quella occasione e la sua infaticabile opera di promozione portarono, tre anni dopo, alla fondazione di un comitato promotore denominato *Moda di pura arte italiana*<sup>96</sup> presieduto dal nobile Giuseppe Visconti di Modrone. La scelta di ispirarsi al Rinascimento non fu in realtà una sola operazione di ritorno alle origini, bensì uno studiato accorgimento che potesse rappresentare un'etichetta di sicuro richiamo internazionale. Ma la strada verso l'emancipazione da Parigi e verso una moda nazionale era ancora lunga e proseguì sotto il regime fascista con caratteri molto diversi da quelli proposti dalla Genoni, che fu allontanata poiché non in linea con le idee fasciste<sup>97</sup>. Intanto il settore della confezione era in forte ascesa dopo le esperienze

---

<sup>93</sup> Davanzo Poli, Doretta, *Il Sarto*, in Belfanti, Carlo Marco e Fabio Giusberti, (a cura di), *Annali della Storia d'Italia* vol. XIX *La Moda*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 551-552.

<sup>94</sup> Genoni, Rosa, *Per una moda italiana: modelli, saggi, schizzi per un abbigliamento femminile*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1909, pp. V-VI-VII.

<sup>95</sup> Eadem, *La storia della moda attraverso i secoli: dalla preistoria ai tempi odierni*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, [s. a.], p. 32.

<sup>96</sup> <http://www.portaledellamodaitaliana.it/opencms/opencms/web/rete-storica/enti/SARTORIA/R/ROSA-GENONI/> ultima consultazione 28/6/2013.

<sup>97</sup> Davanzo Poli, Doretta, *Il Sarto...*, pp. 558-559.

della Donato Levi & Figli di Torino (fondata già dal 1884), della Lubiam di Mantova (1907), della Barbus di Empoli (1908), della Valstar di Milano (1912), e della celeberrima Facis (1932), che dettero un contributo importante alla realizzazione di quel modello di consegna che si chiamava allora “confezione in serie” e che oggi chiamiamo *ready to wear*. Anche il giornalista Fortunato Albanese nel 1912 si era distinto come promotore di un gusto nazionale nell’abbigliamento. L’anno successivo tenne un paio di conferenze che avevano come tema il valore economico e sociale della moda<sup>98</sup> e nel marzo 1919 organizzò il I Congresso Nazionale dell’Industria e del Commercio dell’Abbigliamento a Roma.

Il movimento futurista promosse una rivisitazione totale della moda all’insegna della modernità, rendendola talvolta bandiera e portavoce di ideali più alti come l’interventismo o l’identità di patria. Eloquenti, a questo proposito, sono il *Manifesto del Vestito Antineutrale* di Giacomo Balla del 1914 e *Calci al nemico con Scarpe Italiane* di Arnaldo Ginna del 1916. L’abito rispecchiava la scelta politica dell’entrata nella prima guerra mondiale attraverso caratteristiche estetiche, infatti il vestito doveva essere «volitivo, dinamico, igienico»<sup>99</sup>.

Nonostante ci fossero sarti dai nomi ormai affermati, come lo stilista Salvatore Ferragamo, che dopo una esperienza oltreoceano tornò in Italia e si installò a Firenze nel 1927. La moda italiana stentava a decollare. L’invalidabile ostacolo da superare era quello di rendersi credibili in uno scenario europeo e, magari, d’oltreoceano, dominato in maniera incontrastata dalla *haute couture* parigina. Per imboccare quel sentiero bisognava interiorizzare quel senso di consapevolezza delle proprie potenzialità, guardando a ciò che c’era di indiscutibilmente italiano ed uscire mentalmente ed in modo pratico da quella sudditanza culturale nei confronti dei sarti francesi. Così tra gli anni Venti e la prima metà dei Trenta si annovera un buon numero di sarti creatori italiani (Marta Palmer, Giovanni Tranquillo Fercioni, Gabriella di Robilant e Sandro Radice) che fondarono le proprie case di moda e che spinsero fortemente per la creazione di una moda Italiana. Ottima creatività ed originalità nelle pose in cui sono ritratti è la caratteristica di questi «maghi creatori», come ama descriverli una rivista mensile di moda del tempo<sup>100</sup>.

Nell’ottica di Marta Palmer, titolare a partire dal 1920 di una nota casa di moda, la moda italiana rimaneva ancora fortemente legata a quella parigina e, mancando di un’identità, si limitava ad essere una delle tante parti di una moda sovranazionale. La stessa Palmer infatti, stilò un elenco di quei

---

<sup>98</sup> Albanese, Fortunato, *Il perché del I Congresso Nazionale fra le industrie dell’abbigliamento : Relazione del Comitato ordinatore*, Roma, Tip. Ditta C. Colombo, 1918, p. 14.

<sup>99</sup> Balla, Giacomo, *Manifesto del vestito Antineutrale*, 1914, oggi consultabile qui: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/vestitoAntineutrale.htm> ultimo accesso in data 12/2/2013.

<sup>100</sup> *I maghi creatori*, in “Sovrana”, anno VIII, n. 4, aprile-maggio 1934, p. 13.

modelli maggiormente imitati sottolineando che, dei restanti, solo pochi erano davvero originali<sup>101</sup>. Giovanni Fercioni nel 1920 fondò a Milano una sartoria specializzata in abiti da uomo. Anni dopo la sua attività cambiò radicalmente orientandosi verso la creazione di abiti femminili. Caratterizzarono il suo stile la profusione di ricami e l'uso di una particolare tonalità di grigio, che Fercioni stesso definì «una delicatissima tinta che non è né acciaio né tortora e neanche un grigio argento, ma un colore che si può paragonare a quello della nebbia sulle Alpi»<sup>102</sup>. Sandro Radice, altro sarto famoso, brevettò un marchio che fu registrato a Milano nell'ottobre del 1925 e si contraddistinse in campo nazionale soprattutto per articoli di moda come cappelli e pellicce. Su di lui si può leggere dell'elegante semplicità che caratterizzava le linee dei suoi abiti e la capacità dello stilista di mettere in risalto le qualità fisiche della donna<sup>103</sup>.

Verso la metà degli anni venti Ferdinanda Lamma a Bologna si affermò come una sostenitrice della moda nazionale: creò abiti eccentrici dalle linee che rievocavano i pepi romani, in cui spesso erano stampate effigi di regime, come il fascio, contribuendo così a dare il via a quel ritorno alla romanità con il quale il fascismo cercò di dare origine al suo potere<sup>104</sup>. La ditta Ventura, invece, fu la fornitrice ufficiale della Casa Reale: l'abito nuziale con strascico della principessa di Piemonte Maria Josè portava il marchio della maison che, nonostante fosse uno dei baluardi della moda italiana, non sempre si allineava alle pretese integraliste dell'Ente nazionale della moda. Nel 1932 la bella e cosmopolita Gabriella di Robilant aprì a Milano un atelier di alta moda. Nacque così il marchio Gabriellasport, griffe che si distinse per lo stile sportivo, molto adatto per i week-end in montagna. Nel 1934 Biki Leonardi esordì nel campo della moda come creatrice di biancheria intima femminile. Di famiglia aristocratica, provò ad inventarsi un'occupazione che potesse renderla indipendente dal contesto generale della moda in Italia. Visto il successo riscosso grazie alla biancheria, Biki creò abiti per sé e una dozzina d'anni dopo divenne titolare di una delle più importanti case di moda di Milano. Tuttavia questi grandi stilisti vennero frustrati dal regime che, anziché valorizzarli, parlava più delle peculiarità del genio italiano in generale, piuttosto che delle personalità individuali. Ecco che il problema si spostava dall'originalità del modello del vestito al tessuto con cui veniva fatto. Il fascismo contestualizzava la moda nell'ambito delle proprie strategie propagandistiche, dandole grande supporto con la creazione di istituzioni destinate a promuovere espressamente la creatività nazionale, come l'Ente Nazionale della Moda. La creazione del complesso industriale di Torviscosa

---

<sup>101</sup> *Ivi*, pp. 213-218.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> Sonia (pseudonimo di Vitagliano, Ottavia), *Stile e moda*, in "Eva", anno I, n. 7, luglio 1933, p. 12.

<sup>104</sup> Butazzi, Grazietta, *1922-1943: Vent'anni di moda italiana*, Firenze, Centro Di, 1980, p. 16.

fu ovviamente opera di industriali, ma il regime ne seguiva la produzione e le strategie di propaganda: il fatto che la Snia Viscosa fosse l'unica a produrre, con i tessuti autarchici, le uniformi militari per la guerra in Etiopia e per la Seconda Guerra Mondiale ne è un esempio.

La specificità italiana divenne importante da più punti di vista: da quello produttivo con la presenza di imprese di portata internazionale e di lavorazioni artigianali e dal punto di vista del consumo. Ciò che affermo è supportato da Butazzi: «la produzione di fibre nazionali [...] affidata ai vari Enti competenti, viene sostenuta da tutta la stampa nazionale [...]. Ma il supporto più grosso all'autonomia tessile è ovviamente offerto dall'industria delle fibre sintetiche a cui il regime affida in prima persona la battaglia per l'autarchia. [...]. L'impiego di una percentuale di fibre sintetiche fu reso obbligatorio nel settore cotoniero e laniero. La campagna per l'autarchia tessile avrà un suo trionfo [...] in una grande *Mostra del Tessile Nazionale* che tra la fine del 1937 e l'inizio del 1938 con [...] sfilate di moda, mostre di costumi e tessuti antichi, sancirà il trionfo della Snia Viscosa e il miracolo delle fibre sintetiche»<sup>105</sup>. È di quest'anno, il 1938, il primo concreto inserimento dell'Ente Nazionale Moda nel problema tessile con l'istituzione di un Servizio Tessuto Modello Italiano, a cui spetta l'assegnazione di una marca di garanzia Texorit a quei tessuti riconosciuti idealmente e materialmente italiani. «È il tentativo di costruire in versione 'fascista' un collegamento tra industria tessile e della moda per il lancio anche a livello internazionale di tessuti esclusivi. Con gli anni di guerra, il 'pericolo sociale' dell'impiego sempre più massiccio di fibre realizzate sinteticamente [...], diviene una realtà che l'Ente Moda e gli altri Enti di regime devono sostenere con l'istituzione del 'tessile-tipo', tessuto autarchico di cui dovrebbero essere fissate le materie prime di composizione, con un prezzo stabilito per il commerciante e per il consumatore»<sup>106</sup>.

#### **4.2. Le riviste di moda in Italia nel Ventennio.**

Un grande contributo per la costituzione di una moda nazionale fu fornito dalla giornalista Lydia De Liguoro che diresse la rivista "Lidel" nata nel maggio 1919. Il titolo, oltre ad avere le iniziali di Li (Lydia) de (De) L (Liguoro), era rappresentativo delle intenzioni della rivista che erano state ben descritte nel primo numero; infatti erano anche l'acronimo per Letture, Illustrazioni, Disegni, Eleganza, Lavori<sup>107</sup>. All'interno di "Lidel" la De Liguoro si batteva per l'affermazione di una moda italiana. Inizialmente, e cioè tra il 1919 ed il 1922, "Lidel" appoggiò l'azione dei Fasci Femminili Milanesi in una Lega contro il Lusso che poi sfociò, negli anni successivi, in una campagna sul non

---

<sup>105</sup> Butazzi, Grazietta, *op. cit.*, pp. 19-21.

<sup>106</sup> *Ivi*, pp. 22-23.

<sup>107</sup> De Liguoro, Lydia, *Lidel*, in "Lidel", anno I, n. 1, maggio 1919, p. 2.



comprare alcun prodotto francese. La sua iniziale lotta al lusso, che aveva come obiettivo l'eliminazione o almeno la limitazione dello sfarzo nell'abbigliamento femminile in nome di un dovere patriottico finalizzato a non arricchire i "pescecani" della guerra, era un retaggio della matrice nazionalista che tanto si era spesa contro quella che i ministri Sidney Sonnino e Vittorio Emanuele Orlando chiamarono la «vittoria mutilata» conseguente alla Conferenza di Parigi del 1919.

In un'Italia provata dalla Grande Guerra, non appena la De Liguoro lanciò il suo grido di protesta chiedendo appunto di non comprare (francese) e inaugurando così le ostilità alla moda parigina, gli industriali subito si misero in allarme perché tutta la produzione della modisteria di allora era di derivazione francese, e nel settore moda l'esclusiva italiana equivaleva al niente. La De Liguoro, viste le forti pressioni, fu costretta a ripiegare su un altro tema, stavolta un po' più originale, e così dette nel 1920 un contributo alla personalizzazione della moda italiana con un concorso sul Figurino Italiano<sup>108</sup>. Inoltre nel 1923 "Lidel" organizzò una riunione a Milano con i grafici della stoffa, categoria allora scarsamente considerata. All'interno di "Lidel" voglio ricordare l'intervento del critico Carlo Veneziani che cercava un compromesso tra la moda francese e la moda italiana: egli infatti propose nel 1928 di lasciare il primato creativo alla Francia per la moda e di adattare quei modelli ai gusti e alle esigenze italiane in modo da non rinchiudersi in un nazionalismo forzato, ma aprirsi anzi all'ambito internazionale<sup>109</sup>. De Liguoro aveva accettato, nel frattempo, la direzione di "Fantasie d'Italia", rivista fondata già nell'aprile 1925 dal giornalista Arnaldo Fraccaroli, il cui titolo era stato suggerito da D'Annunzio. La rivista, che si avvaleva della collaborazione di grandi nomi come il fotografo e scrittore Anton Giulio Bragaglia, i grafici Marcello Dudovich e Gino Boccasile, era sponsorizzata e influenzata in larga parte dagli industriali del nord, che iniziavano a capire l'importanza della vendita delle loro produzioni attraverso la promozione sulle riviste di moda. Questo percorso, anche se sembra apparentemente illogico per il fatto che De Liguoro si staccò da certi industriali per collaborare con una rivista gestita da altri industriali, fa parte dell'*excursus* lavorativo della giornalista che si trovò spesso a dover difendere le proprie posizioni in quanto non perfettamente in linea col regime. Per questo cercò spesso la tutela di diversi gruppi di industriali ed intellettuali.

Il 1928 vide l'attenzione verso scelte più oculate riguardo al settore tessile e moda nella Fiera Campionaria di Milano. Tuttavia, nello stesso anno, l'affermazione incontrastata della Francia a Venezia durante una rassegna di moda organizzata dalla rivista filo-francese "Foemina" fu contrastata a Torino da una compensatoria esposizione di moda italiana ponendo così i presupposti per la creazione

---

<sup>108</sup> Butazzi, Grazietta, *op. cit.*, p. 19.

<sup>109</sup> Veneziani, Carlo, *I modelli e le modelle nello spettacolo della moda*, in "Lidel", anno X, giugno 1928, p. 13.

dell'Ente Nazionale Moda e per l'individuazione, da parte del Duce in persona, di Torino come città in cui installare la sede della mostra autarchica<sup>110</sup>. De Liguoro riportò nei suoi scritti che il Duce dichiarò: «Torino sia la città della Moda»<sup>111</sup>. Fu l'inizio di un cambiamento vero e proprio che non partì dal regime, ma di cui il regime si appropriò e che vide il passaggio della moda da arte e cultura a prodotto industriale finalizzato alla vendita. A riprova di questo, nel 1933 sulla rivista milanese “Moda Scelta” si leggeva «l'impossibilità di imporre una nazionalità alla moda» e si affermava l'utilità di «accogliere ciò che di genialmente creativo ci viene dal di fuori» ma, condizione imprescindibile, era che la moda e i materiali fossero italiani<sup>112</sup>. Analoga posizione venne assunta dalla rivista “Sovrana”, che nel gennaio 1933 auspicò di eliminare quanto prima «la riproduzione di fotografie e modelli di creazione straniera»<sup>113</sup>. In realtà la stampa specializzata continuò a pubblicare modelli francesi; nel 1936 la rivista ribadì l'internazionalità della moda ma sottolineò che era realizzata da maestranze italiane con materiali italiani<sup>114</sup>. Il caso di “Sovrana” fu il chiaro esempio della contraddizione che in questo periodo si percepiva nelle riviste di moda, soprattutto quelle destinate a un pubblico facoltoso e/o raffinato nel gusto. Infatti queste erano costrette a cercare un difficile compromesso tra il consenso alle direttive di regime e l'esigenza di andare incontro alle aspettative del proprio pubblico. La stessa De Liguoro in un articolo apparso sul “Popolo d'Italia” affermò che continuavano ad essere preferiti i prodotti di importazione e, in base a statistiche ufficiali, tra importazioni ed esportazioni nel campo dell'abbigliamento, l'Italia assorbiva da sola 1/3 delle esportazioni francesi<sup>115</sup>.

La giornalista caldeggiava un intervento statale nel campo della moda, mentre altri manifestavano perplessità, in quanto un atteggiamento di chiusura rispetto alla produzione straniera veniva percepito come un ostacolo allo sviluppo dell'industria della moda italiana. Ricordo a questo proposito il caso di Ester Lombardo, direttrice della rivista “Vita Femminile” che, seppure di assoluta fede fascista, fu piuttosto critica nei confronti dell'Ente Nazionale della moda. Soprattutto in occasione del sequestro del numero del febbraio 1938, poiché vi erano state pubblicate fotografie di modelli francesi<sup>116</sup>. La giornalista attaccò così l'Ente Moda che, da un lato volle bandire il materiale di prove-

---

<sup>110</sup> Discorso del Duce dl 25 maggio 1938 riportato in Orano, Paolo, *L'autarchia*, Roma, Pinciana Editrice, pp. 174-179.

<sup>111</sup> De Liguoro, Lydia, *Problema d'attualità*, in De Liguoro, Lydia, *op. cit.* pp. 95-98.

<sup>112</sup> *In margine alla Moda*, in “Moda Scelta”, anno V, maggio 1933, p. 8.

<sup>113</sup> *Moda Italiana*, in “Sovrana”, anno VII, n. 1, gennaio 1933, p. 5.

<sup>114</sup> Cavallo, Nino Vito, *Italianità*, in “Sovrana”, anno X, n. 2, febbraio 1936, p. 14.

<sup>115</sup> De Liguoro, Lydia, *Verso una Moda Italiana*, in “Il Popolo D'Italia”, anno XIX, 19 novembre 1932.

<sup>116</sup> Carrarini, Rita, *La stampa di moda dall'Unità a oggi*, in Belfanti, Carlo Marco e Fabio Giusberti, (a cura di), *Annali della Storia d'Italia vol. XIX La Moda*, Torino, Einaudi, 2003, p. 821.

nienza francese dalle riviste italiane, dall'altro non si preoccupò di favorire la diffusione di modelli italiani, creando un collegamento tra case di moda e stampa specializzata<sup>117</sup>.

#### 4.3. La donna e le illustrazioni.

Non erano molte le industrie che producevano periodici ma «anche in assenza di un impegno diretto delle aziende nella produzione di periodici specializzati, il legame fra editoria e industria della moda appare molto stretto, nel momento in cui entrambe iniziano a realizzare prodotti finalizzati a un consumo di massa»<sup>118</sup>.

Le imprese impegnate nel settore della moda contribuirono ad investire e fare pubblicità con numerose testate in maniera diretta o tramite associazioni specializzate.

Ho citato già il caso di “Fantasie d'Italia”, ma vanno menzionati anche “Moda” già intitolato “L'industria della Moda”, nato a Roma nel 1919 e trasferito a Milano nel 1929, diventando così l'organo ufficiale della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria dell'Abbigliamento.

Si deve a questo punto ricordare un'azienda fortemente impegnata in campo editoriale, tanto da farne un vero e proprio settore della sua attività anche come supporto a quello commerciale: la ditta Canetta, che vendeva filati e forniture per lavori femminili e pubblicava alcune riviste specializzate tra cui “Mani di fata” che nacque nel 1925 ed è tuttora pubblicata, mentre tra quelle cessate troviamo “La donna, la casa, il bambino” (1930-1967), “Piccola fata” (1933-1947), “Eleganze e novità” (1933-1944)<sup>119</sup>.

La rivista “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, nata nel 1934 e nel 1952 trasformata in “Linea”, ha cercato, almeno tra il 1934 al 1943, di aspirare ad essere «un'elegante rassegna dell'alta moda»<sup>120</sup>. Oltre a “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” ci furono altre riviste aziendali “La sintesi della Moda” (1933-39) pubblicata dalla Singer, oppure “La Moda della Maglieria” (1933-42) pubblicata dalla ditta che rappresentava in Italia le macchine per maglieria Elite-Diamantwerke. Essendo molte di queste pubblicate da ditte produttrici di macchine da cucire e per maglieria, esse finirono per fare da guida alla realizzazione dei modelli, destinati alle professioniste ma anche alle signore della piccola e media borghesia che si industriavano a confezionare gli abiti per sé e per la propria famiglia: il fai

---

<sup>117</sup> Lombardo, Ester, *Consuntivo di una polemica*, in “Vita Femminile”, anno X, n. 3, marzo 1938, p. 4.

<sup>118</sup> De Berti, Raffaele e Elena Mosconi, *Nuove forme editoriali per nuovi stili di vita*, in Colombo, Fausto (a cura di), *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, Milano, AIM-Abitare Segesta, 1998, p. 147.

<sup>119</sup> Carrarini, Rita, *La stampa di moda dall'Unità a oggi*, in Belfanti, Carlo Marco e Fabio Giusberti, (a cura di), *op. cit.*, p. 813.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 814.

da te in questi anni diventava infatti un fenomeno massiccio che, partendo dall'autarchia, finiva per entrare nella routine della famiglia italiana perfino come approccio alla vita<sup>121</sup>.

Complessivamente, nel Ventennio, nacquero più di cinquanta nuove testate solo a Milano, che andavano ad aggiungersi al panorama nazionale, già molto ben variegato.

Secondo Rita Carrarini «dal punto di vista dei contenuti e della loro strutturazione, le riviste dal 1920 al 1945 non presentavano sostanziali novità rispetto al modello Ottocentesco»<sup>122</sup> tranne che per il più largo utilizzo della fotografia. Tuttavia sono opportune alcune precisazioni. L'uso della fotografia, che caratterizzava le pagine dedicate all'attualità, si estendeva naturalmente anche alla presentazione dei modelli degli abiti, soprattutto a partire dagli anni Trenta: i fotografi Crimella, Ghergo, Pellegrini, Emmer, Pallavicini, Luxardo erano i più ricercati e le loro fotografie si incontravano specialmente sulle pagine delle riviste come "Moda e Bellezza", "Moda Scelta", "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" e molte altre. Accanto alle fotografie, per illustrare i modelli continuavano ad essere ampiamente utilizzati i disegni, concepiti non più come figurini allegati ma come parte integrante della rivista. Gli autori, a differenza con quanto avveniva nell'Ottocento, erano quasi esclusivamente italiani ed erano spesso grafici pubblicitari. Penso a Boccasile, Brunetta, Gruau, Enrico Ciuti, Araca (pseudonimo di Enzo Forlivesi Montanari), e Marcello Dudovich. Inoltre era consuetudine, negli anni Trenta, che i grafici disegnassero i propri modelli affinché le signore potessero portarli dalle loro sarte per farli realizzare, che con la fotografia non si poteva fare.

Lo stile grafico ebbe la sua evoluzione nel corso del Ventennio, pur mantenendo quel gusto, almeno fino a metà degli anni Venti, tipico della grafica art-déco delle migliori riviste parigine. La differenza era che al tempo i disegnatori curavano vere e proprie rubriche con le loro grafiche, cosa che nell'Ottocento non avveniva: esemplari a questo proposito sono i casi di Brunetta, che accompagnava con le sue illustrazioni gli articoli della giornalista Margherita Cattaneo apparsi su "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", ed il caso del pittore Enrico Ciuti che curò personalmente le principali illustrazioni della rubrica *Tessili e Arredamento* per la stessa rivista (si veda per entrambi il cap. 5). Per quanto riguardava bozzetti e modelli grafici l'attitudine che si manifestava era quella di rappresentare figure delicate e flessuose negli anni Trenta, arrivando ad un genere di disegno che, mediante tratti rapidi e decisi, rendeva la linea e i dettagli significativi dell'abito, collocandolo spesso all'interno di un ambiente o di una situazione della vita quotidiana, genere questo, rappresentato prevalentemente da Brunetta e da periodici come "Bellezza", "Vita femminile", "Moda scelta".

---

<sup>121</sup> Esposito, Corrado, *Riviste Italiane di Alta Moda 1940-1970*, in Giordani Aragno, Bonizza, e Federica Di Castro (a cura di), *Il Disegno dell'Alta Moda italiana*, Roma, De Luca, 1982, p. 63.

<sup>122</sup> Carrarini, Rita, *La stampa di moda dall'Unità a oggi*, in Belfanti, Carlo Marco e Fabio Giusberti, (a cura di), *op. cit.*, p. 815.

Mai come negli anni Trenta le riviste focalizzarono l'attenzione sulla moda della quotidianità per cercare di rivolgersi a tutti, rappresentando graficamente, o attraverso la fotografia, anche la massai, la casalinga, la donna magra o la donna in carne che rappresentava – quest'ultima – l'ideale della sana madre italiana. Altre immagini diventate vere icone di massa furono quelle del lavoratore, delle adunanze fasciste e lo stile delle uniformi, lo sport, la moda per bambini, le varie tipologie di vestiti che facevano da modello per la classe sociale d'appartenenza; questa pratica era rara nelle riviste dell'Ottocento che invece apparivano per la maggior parte elitarie o dedite al lusso. E ancora, contrariamente a quanto sostenuto da Carrarini, in questo panorama così variegato, le riviste non offrivano un modello unico di donna. Infatti vi erano riviste di lusso che avevano un pubblico femminile con un tenore di vita alto che era in grado di garantire una libertà culturale abbastanza forte rispetto alla propaganda di regime; di contro le riviste popolari si rivolgevano ad un pubblico medio-basso, che era più incline ad accettare un modello di donna che si dedicava alla casa e alla famiglia. Esisteva tuttavia una contraddizione poiché, anche nelle riviste popolari, se da un lato si metteva al bando il lavoro femminile extradomestico, paradossalmente in molti articoli in queste riviste venivano presentati abiti per la donna che lavorava fuori casa. Il fatto era che in questo periodo il mondo femminile era più complesso e articolato di quanto volesse fare apparire la propaganda ufficiale e nonostante le autorità politiche e quelle ecclesiastiche condannassero la presenza della donna in attività lavorative al di fuori della casa e dell'ambito familiare, ormai questa era una realtà, tantoché in un articolo apparso su "Gioia" del novembre del 1938 si affermava che «l'ideale sarebbe che le fabbriche si svuotassero di tutte le donne»<sup>123</sup>.

Se poi ci soffermiamo ad analizzare l'immagine femminile dal punto di vista estetico, anche in questo caso le riviste di moda erano talvolta non allineate rispetto alle direttive della politica. Il capo ufficio-stampa della Presidenza del Consiglio, Gaetano Polverelli, nel 1931 raccomandò di presentare immagini, di una «donna fisicamente sana» in grado di diventare «madre di figli sani», eliminando così figure femminili molto magre, mascoline, che rappresentavano «il tipo di donna sterile della decadente civiltà occidentale»<sup>124</sup>.

In effetti per tutti gli anni Venti era stato in voga un tipo di figura femminile mascolina che, attraverso la moda, incarnava alcuni aspetti dell'emancipazione della donna. L'aspetto più rilevante era stato la lunghezza della gonna, che nel 1923 arrivava alla caviglia, mentre già dal 1925 si accorciò arrivando al ginocchio. Un altro elemento di moda era il busto caratterizzato dal punto di vita molto abbassato e l'appiattimento del seno, motivo costante già dal 1922. Di tutti questi aspetti si occupa-

<sup>123</sup> Sormani, Federico, *La donna nella fabbrica*, in "Gioia!", anno II, n. 11, 13 novembre 1938, p. 7.

<sup>124</sup> Il documento è riportato integralmente in Cannistraro, Philip, *La fabbrica del consenso: Fascismo e Mass Media*, Bari, Laterza, 1975, pp. 419-424.

va la rivista “Lidel” che, nel numero di maggio del 1925, scrisse di «sardelle appiattite»<sup>125</sup>. Ci si avviava quindi verso una silhouette magra e slanciata, anticipata dallo stilista Paul Poiret, che venne etichettata durante il regime come “donna-crisi”, sia perché francese, sia perché non rispecchiava l’ideale di madre. Questa moda così minimalista era resa ancora più provocatoria dall’assenza di maniche: le donne la seguirono a tal punto che nel 1924 ci fu un intervento della Chiesa che vietava alle donne di partecipare alle funzioni con le braccia nude<sup>126</sup>.

Alla fine del primo dopoguerra i contatti con l’America, mitizzata come paese ricco e felice, avevano portato all’affermarsi di un costume più libero e democratico attraverso lo strabiliante mezzo di comunicazione che era il cinema e attraverso la rivelazione del jazz e della musica sincopata. Il fox-trot (1922) e il charleston (1926) contribuirono a far crollare le barriere del vecchio costume femminile e fa passare di moda la donna languida e misteriosa di Poiret irrimediabilmente legata al tango<sup>127</sup>.

Fondamentale fu anche l’incontro con il mondo “negro”. Questo carattere della *negritude* divenne patrimonio del grande pubblico con gli spettacoli della Revue Nègre, che ebbe come protagonista la ballerina Josephine Baker. In una foto del 1926, che la mostra nuda, la Baker ha i capelli a caschetto lucidi e rasati sulla nuca: il taglio che passò alla storia con il nome di *garçonne*. Questa moda, pur arrivando dalla Francia venne considerata una moda americana<sup>128</sup> e, la versione più divulgata divenne quella corretta dalla frangetta. Americanismo, negritudine, mascolinizzazione della donna divennero negli anni Trenta aspetti deteriori della moda, soprattutto la mascolinizzazione che poteva compromettere la virilità littoria. L’aspetto marcatamente androgino della moda nella seconda parte degli anni Venti, ci fa riflettere sulla consapevolezza del ruolo svolto dalla donna durante la guerra in occupazioni tipicamente maschili, e sulla solitudine a cui il pauroso numero di morti dovuti alla guerra condannò le donne stesse. Tuttavia il *boyish look*, enfatizzato dalla moda sempre negli anni Venti, spostò l’attenzione su un aspetto tipico del regime: la giovinezza<sup>129</sup>, come speranza per un mondo migliore. Ogni abito tendeva a costruire sulla donna l’ideale di giovinezza, e il caratteristico abito con la vita allungata fino ai fianchi si affermò in quanto, grazie alla diffusione dello sport e grazie anche ai raduni e alle parate di regime, divenne adatto ad ogni occasione, e già dal 1919 aveva trovato la sua affermazione nelle creazioni anticonformiste di Coco Chanel.

---

<sup>125</sup> “Lidel”, anno VII, maggio 1925, p. 7.

<sup>126</sup> “La donna”, anno XVII, 15 agosto 1924, p. 22.

<sup>127</sup> Butazzi, Grazietta, *op. cit.*, p. 12.

<sup>128</sup> *Il taglio alla maschietta*, in “Lidel”, anno VI, febbraio 1924, p. 23.

<sup>129</sup> Barthes, Roland, *Il sistema della moda*, Torino, Einaudi 1970, p. 48, [ed. orig. *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967].

Le prime reazioni nei confronti della *garçonne* costituirono, da una parte il recupero di una femminilità più morbida e sensuale, dall'altra il cambiamento di una tendenza che portava a pericolose somiglianze tra signore borghesi e signore del ceto medio-basso dovuta alla semplicità delle linee. Nelle sfilate dell'autunno del 1925 si ebbe infatti un ritorno della gonna a campana, ricomparvero le maniche e la moda ritornò ad un periodo in cui non si poteva vestire senza il soccorso della sarta<sup>130</sup>. Il mix equilibrato tra stile e sensualità che fu il tratto più caratteristico della moda tra il 1930 e il 1935 rese la donna altera, quasi inaccessibile e al tempo stesso preda di grandi passioni caratteristiche dei *feuilleton*s hollywoodiani.

Questa donna peccatrice e allo stesso tempo inaccessibile la ritroviamo nella letteratura italiana, come ad esempio nella commedia *Nostra Dea* dello scrittore Massimo Bontempelli, che descriveva la protagonista, Dea, come una donna priva di anima, tanto che finiva per identificarsi con gli abiti che indossava. Ne è un esempio l'abito a squame verdi luccicanti che faceva di lei una donna serpente<sup>131</sup>. In pochi anni si moltiplicarono le immagini di serpentesse che ritroviamo su riviste illustri come "Excelsior", "Vita Femminile" e "Lidel". Al loro fianco c'erano le donne-sirena i cui abiti, molto attillati e fatti di grandi strascichi, facevano risaltare le forme femminili. Questi abiti erano spesso fatti di raion, come troviamo in numerose riviste, oppure in laminato d'oro o d'acciaio per dare l'idea della lucentezza delle squame. È evidente dunque il passaggio, anche se non marcato e definito, da una donna mascolina ad una donna esageratamente femminile che arrivava all'inaccessibilità. La via di mezzo tra queste due tipologie di donna la possiamo trovare nella grafica di Mario Vigolo, che interpretò il gusto di quegli anni raffigurando donne dal volto allungato e dal fisico robusto ma vestite con abiti che riprendevano il modello della donna sirena. Vigolo fu una personalità importante: ricordo la sua partecipazione alla missione per l'italianizzazione della moda italiana e la sua collaborazione con "Rassegna dell'Ente Nazionale della Moda", rivista governativa fondata nel 1935 e con la rivista "L'Industria della moda" con lo pseudonimo di Mailo. Fu coinvolto nelle esperienze che l'industria tessile propose nella ricerca delle nuove fibre, passando dal raso all'acetato, per arrivare alle fibre autarchiche.

Un altro motivo ricorrente nelle riviste di moda del tempo era la propaganda a favore della moda italiana. Questo tema era già stato trattato, seppure in maniera non continuativa, sia nelle riviste dell'Ottocento che in quelle del primo Novecento ma negli anni del primo dopoguerra, assunse sempre più il carattere di una rivendicazione di tipo nazionalista. D'altra parte, tra il 1911 e il 1927,

---

<sup>130</sup> Vera, in "La Donna", anno VIII, 1 settembre 1925, p. 47.

<sup>131</sup> Bontempelli, Massimo, *Nostra Dea*, in Tinterri, Alessandro (a cura di), *Nostra Dea e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 31-49.

l'industria tessile e dell'abbigliamento passò da 32.000 a 200.000 imprese<sup>132</sup>.

Nonostante questo, la moda italiana continuò a mantenere un ruolo di dipendenza dai grandi sarti parigini, generalmente per l'elaborazione delle linee di tendenze e, più nello specifico per la creazione dei modelli: basta ricordare Paul Poiret e Coco Chanel. Questa dipendenza dalla Francia durò ancora a lungo, anche se il regime prese molte iniziative nel corso degli anni Trenta riguardanti una moda che impiegasse soprattutto i tessili autarchici, cercando di annullare le grandi personalità delle case di moda; classico esempio di sistema corporativo che vide l'annullamento del singolo e la valorizzazione del gruppo, come ho spiegato nel paragrafo sulle Corporazioni.

Le riviste degli anni Trenta si allineavano sempre di più alla politica autarchica, affermando nei loro articoli la superiorità del genio italiano e la necessità di sostenere i prodotti nazionali, tuttavia continuavano a pubblicare i modelli francesi senza dichiararlo. In questa «santa battaglia pro moda italiana»<sup>133</sup> si distinsero la rivista “Per Voi, Signora” per l'impegno in una campagna di propaganda in favore dei tessuti autarchici, le milanesi “Vesta” e “ABC”; la prima addirittura lanciò un concorso per sostituire parole francesi con parole italiane equivalenti in sintonia con il *Dizionario italiano della Moda* di Cesare Meano del 1936<sup>134</sup>. Sulla testata di “ABC” invece comparve il motto «vestire italianamente». Perfino i titoli di alcune riviste richiamavano il clima di esaltazione dell'italianità: “Robes de Paris” diventò “La Moda Italiana”, “Nouvelle Mode” diventò “Moda Nuova”.

Gli avvenimenti bellici imposero in realtà una necessaria battuta d'arresto alla campagna in favore della moda nazionale e anche le riviste furono chiamate a svolgere un'altra funzione: dovevano sensibilizzare il pubblico femminile ad economizzare sul vestiario. Comunque le donne venivano esortate a non trascurare il proprio aspetto ma ad utilizzare meglio le risorse disponibili esercitando ciò che necessariamente si doveva attivare in periodi di ristrettezza: gusto e fantasia. Già dal 1943 le riviste di moda diminuirono progressivamente anche in seguito alle direttive per la riduzione del consumo della carta, fino a sospendere del tutto le pubblicazioni. Alcune di queste non ripresero più le pubblicazioni dopo la guerra, invece le riviste a larga diffusione si riaffacciarono grazie al sostegno di solide imprese editoriali e testimoniarono, a partire dagli anni '50, l'affermazione della moda Italiana.

#### **4.3. L'Ente Nazionale della Moda.**

Negli anni Venti l'attenzione al problema di una moda italiana aveva, se non altro, contribuito ad

---

<sup>132</sup> Carreras, Albert, *Un ritratto quantitativo della storia italiana*, in Amatori, Franco, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, e Luciano Segreto (a cura di), *Annali della Storia d'Italia*, vol. XV, *L'Industria*, Torino, Einaudi, 2003, p. 210.

<sup>133</sup> *La santa battaglia pro moda italiana*, in “Per voi signora”, anno II, n. 2, febbraio 1933, p. 21.

<sup>134</sup> Meano, Cesare, *Commentario dizionario italiano della moda*, Torino, Ente Nazionale della Moda, 1936.



evidenziare che la moda rappresentava una voce importante nell'economia e che l'Italia si sarebbe potuta affermare come Paese che esportava sia idee che prodotti di moda se solo avesse potuto diminuire le importazioni in questo settore e se avesse rafforzato le sue possibilità. Per questo il regime fascista, giusto alla fine degli anni Venti, cercò di orientare la sua politica economica in questo senso e, nel 1932, approvò un disegno di legge per costituire l'Ente Autonomo per la Mostra Permanente Nazionale della Moda a Torino. L'Ente aveva la funzione di organizzare i settori dell'abbigliamento assicurando una produzione di abiti e tessuti che avesse un processo tutto italiano, dalla creazione dei modelli alla confezione.

Compito dell'Ente era di occuparsi di tutti i settori della moda, compresi gli accessori. Il risultato di questa organizzazione era costituito dalla presentazione di modelli due volte l'anno a Torino in mostre della Moda Nazionale, promuovendo così la partizione produttiva annuale in collezione estiva e collezione invernale.

Mussolini aveva molto a cuore questo progetto tanto che tra la fine del 1932 e l'inizio del 1933 vennero affidati proprio a Lydia De Liguoro una serie di articoli riguardanti i problemi della moda, nonché della costituzione dell'Ente. Obiettivo degli articoli era anche quello di far tacere eventuali dissensi<sup>135</sup>. La cancellazione, per ordini superiori, in concomitanza della costituzione dell'Ente, di tutte le manifestazioni di moda in programma nelle città italiane causò diffusi malumori. Fra le varie iniziative possibili, riporto l'annullamento del *Salone dell'Abbigliamento* a Milano fissato per l'ottobre del 1932 e una manifestazione a Monza che avrebbe premiato i migliori esempi della moda sportiva.

Dalla stampa di regime nulla si evinceva sui reali motivi che individuarono Torino invece di Milano come sede dell'Ente; infatti a Milano l'ambiente della moda aveva un importante rilievo ed era economicamente fiorente e si erano già notati personaggi di spicco legati ad ambienti fascisti. Probabilmente, a favore della scelta di Torino, possiamo citare lo scioglimento del Comitato Italiano Abbigliamento di Milano nel 1932, ritenuto forse troppo legato al mercato francese. Un'altra motivazione era costituita dalla decisione di utilizzare l'ippodromo torinese per grandi manifestazioni di moda, come sfilate e presentazioni di abiti. Inoltre la città era ancora molto vicina alla casa regnante, che schierava le dame di più alto rango nei comitati promotori e patrocinatori.

La nuova moda si rivolgeva ad una donna non ben definita poiché la donna madre, prolifica, dai fianchi larghi e priva di trucco sembrava incarnare un rapporto negativo tra eleganza e fecondità. Tutto ciò naturalmente non sembrò poi trovare riscontro né nelle analisi economiche del settore

---

<sup>135</sup> Cito a tale proposito, tra i tanti trovati, i seguenti articoli, tutti firmati dalla De Liguoro: *Verso una moda italiana*, in "Il Popolo d'Italia", anno XIX, n. 283, 19 novembre 1932, *Problemi d'attualità*, in "Il Popolo d'Italia", anno XIX, n. 302, 9 dicembre 1932, e *La moda italiana*, in "Il Popolo d'Italia", anno XIX, n. 10, 12 gennaio 1933.

moda, né nella stampa che si occupava di moda. Esisteva poi un modello della donna *aeconomica*, la quale era in grado di gestire un budget domestico che incideva sul ménage familiare per circa un terzo. Proprio a questo tipo di donna, dopo il 1932, si rivolgeva la propaganda fascista per indurla a consumare moda italiana in nome dell'amor di patria, sollecitandola ad essere «elegante e desiderabile, all'italiana»<sup>136</sup> non indossando i vestiti delle grandi case di moda straniere, oppure abiti che richiamassero tale stile, bensì indossando prodotti italiani e specialmente, dal 1934 in poi, i tessuti autarchici. Mentre le donne di alto rango, sempre elegantissime e sofisticate, così come venivano presentate da "Vogue" rappresentavano il volto ufficiale del regime, le massaie o le casalinghe erano più riconoscibili nella retorica dei discorsi di piazza del duce. Infatti non si capiva di quale utilità fosse per la donna *aeconomica* sapere che le grandi dame cambiavano abito per l'aperitivo o per il tè, dal momento che queste non potevano permettersi simili lussi, mentre si alimentava il loro desiderio di assomigliare a delle donne irraggiungibili con i modelli di moda.

L'Ente Autonomo per la Mostra Permanente Nazionale della Moda, dal 1935 fu rinominato Ente Nazionale della Moda attraverso R.D.L. 31 ottobre 1935 n. 2084 di cui è importante citare l'articolo 1: «chiunque prepari o presenti alla propria clientela collezioni o campionari di modelli di vestiario, compresi gli accessori di abbigliamento, ha l'obbligo di denunciare tale sua attività all'Ente Nazionale della Moda»<sup>137</sup>. Nel 1935 l'Ente iniziò a registrare le sartorie italiane, circa trecento, che erano da quel momento obbligate a presentare le fotografie di almeno un quarto dei modelli realizzati, così da poter ottenere dall'Ente stesso la marca di garanzia che attestava la genuina italianità della filiera. Questa fu l'anticamera della marca di creazione, sempre controllata dall'Ente a partire dal 1938, e che vedeva il contrassegno per quelle creazioni che si fossero messe in evidenza per originalità ma soprattutto per italianità. Molte sartorie, pur partecipando a tali iniziative, non cessarono tuttavia di guardare a Parigi come fonte di ispirazione. Così l'ideologia di una moda nazionale si intrecciò con quella di una moda autarchica.

Dagli anni Trenta in poi, dopo che si affermò il lusso e fu studiato finemente il prototipo dell'uomo e della donna fascisti, dopo che gli industriali presero il sopravvento sulle case di moda e sulla critica dei giornalisti di moda, dopo che le corporazioni annullarono le grandi personalità della vera moda italiana, la parola Moda connotava l'indossare tessuti autarchici e tutto ciò che l'Italia produceva a livello industriale, escludendo chi si prodigava per far sì che ogni abito avesse un suo linguaggio personale, un taglio, uno stile che fossero davvero italiani. Si era italiani se si indossava Lanital, Raion e Fiocco, magari anche tagli alla francese ma con quei tessuti; diversamente, non si

---

<sup>136</sup> Butazzi, Grazietta, *op. cit.*, p. 20.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

era italiani se si indossavano altri tessuti. Era in atto una campagna di industrializzazione della moda come produzione autarchica a discapito della moda come stile.

## Capitolo 5. Il trimestrale “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”.

La rivista ufficiale della Snia Viscosa è fondamentale per il lavoro che sto conducendo. Per una bibliografia precisa, inserisco i titoli con cui apparve dal 1° numero all’ultimo (il 35°, visto che cessò a causa della guerra): questa precisazione è doverosa visto che se la si ricerca sui cataloghi delle biblioteche italiane la numerazione risulta sbagliata. Dal 1° numero fino all’8° compreso, la rivista è nominata “Snia Viscosa: I Tessili Nuovi”, poi dal 9° numero al 12° è rinominata “Snia Viscosa. I Nuovi Tessili”; dal 13° numero al 19° compresi ricompare il titolo “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”; esclusivamente nel 20° numero è chiamata “Italviscosa + Cisa. I Tessili Nuovi”; dal 21° numero al 24° compresi è rinominata “Italviscosa. I Tessili Nuovi” ed infine, dal 25° numero al 35° compresi, è intitolata “I Tessili Nuovi”.

Voluta dall’ Ufficio Propaganda della società per pubblicizzare a largo raggio i prodotti tessili della fabbrica stessa, la rivista, edita dall’Istituto Italiano delle arti grafiche e poi dall’editore Emilio Bestetti, entrambi di Bergamo, vantava numerose collaborazioni con grafici famosi del tempo come Brunetta, Araca, Dudovich, oppure fotografi importanti come Luxardo, Crimella o quelli del gruppo Foto-Snia.

La rivista presentava ai propri lettori con un sommario che prevedeva rubriche fisse e curate dagli stessi autori: le più interessanti, ai fini della mia ricerca, sono *La pagina dei bambini*; *Tessili e arredamento*; *Arte e Moda*; ed una rubrica che presentava la Snia Viscosa alle varie Fiere ed Esposizioni.

### 5.1. La pagina dei bambini.

Una delle modalità comunicative più interessanti e anche innovative per quanto riguarda la pubblicità dei prodotti industriali, fu sicuramente la rubrica dedicata ai bambini. In essa si proponevano fiabe opportunamente adattate, fumetti, fotografie dai messaggi più o meno espliciti, con lo scopo di sollecitare la curiosità degli adulti verso i nuovi tessuti, orientarne i gusti nella scelta, anche nei capi di abbigliamento dei bambini.

Come esempio, mi sembra significativo citare quello della favola dei Tre Magi del secondo numero della rivista<sup>138</sup>. Si narrava infatti di Ornella, una bambina italiana che in sogno vide i re magi apparirle davanti e portarle vari doni. Il primo rappresentava l’America: difatti arrivava su una «rombante ford» e indossava una tuba «come si vede nelle caricature dello Zio Sam»<sup>139</sup>. Egli portava in dono una scatola di cartone con all’interno un corredino di cotone lavorato dagli schiavi neri nelle pianta-

---

<sup>138</sup> *La favola dei tre magi*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 2, gennaio-marzo 1935, p. 49.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

gioni della Virginia. La bambina tuttavia, pensando ai sacrifici e ai costi umani che aveva richiesto tale lavorazione, rifiutava il dono respingendo in senso lato i prodotti americani.

Non migliore fortuna ebbe il secondo dei Magi: egli veniva dall'India, si presentava «cavalcando un elefante» e vestendosi «come un Rayà [...] con un turbante con un grosso rubino in centro». Portava ad Ornella un cofanetto di legno profumato con all'interno una veste di Cachemir ma Ornella la rifiutava in quanto risultante dello sfruttamento del lavoro dell'uomo che arricchiva i Rayà, ma soprattutto i signori inglesi (che erano stati tra i più forti fautori del liberismo e tra i più accaniti avversari della politica economica italiana tanto da infliggere all'Italia le sanzioni).

Il terzo dei re Magi si presentava cavalcando un cavallo bianco maremmano, era descritto come il più simpatico dei tre, sorride, e aveva l'aspetto di un signore del Cinquecento poiché aveva i tratti di un personaggio dei quadri del pittore Piero della Francesca, che tanto venne ripreso nell'arte di quegli anni. Egli portava a Ornella un corredo che comprendeva un grembiule (come ogni brava massai italiana dovrebbe avere) e un vestito fatto di SniaFiocco, frutto dell'industria Italiana. Il vestito era lucente come la seta e da esso cadevano delle briciole. Queste briciole rappresentavano l'operosità delle maestranze operaie della Snia Viscosa, che non solo non erano sfruttate ma, col loro lavoro, mettevano in moto un circolo virtuoso di operosità. In senso lato era una anticipazione di tutte quelle iniziative che la Snia Viscosa avrebbe messo in atto in favore degli operai: costruzione di case, asili, teatri, dopolavoro, campi sportivi soprattutto a Venaria Reale, Cesano Maderno e Torviscosa, che potevano rientrare in ciò che era stato definito, anni prima, Socialismo Paternalista<sup>140</sup>.

La bambina accettava il dono, molto gradito, e durante il sogno «non si accorge che qualcuno effettivamente entra come un'ombra nella sua stanza, e ai piedi del letto depone una scatola piena di doni, su cui si leggono, a caratteri d'oro le parole Sniafiocco»<sup>141</sup>.

Qui dobbiamo rilevare un altro fattore importante che segnò una divisione netta tra il modello italiano e quello anglo-americano: il primo, visto positivamente perché aveva a cuore la vita degli operai e la valorizzazione della famiglia italiana, come parte di un tutto chiamato Italia dove si partiva dalla natura e dal giusto sfruttamento della terra per la crescita collettiva; mentre il secondo era visto negativamente poiché il lavoro industriale portava allo sfruttamento dell'individuo trattato come parte di una macchina inarrestabile chiamata capitalismo.

Il significato importante di questa storiella apparentemente semplice era presentato già dalla copertina del numero fatta dal grafico Araca che rappresenta i tre magi in viaggio (**Fig. 13**) e che riprendeva esattamente una copertina di "Lidel" di quattro anni prima firmata dal grafico Francesco Dal

---

<sup>140</sup> Per le teorie sul socialismo paternalista rimando a: Nesti, Alessandro, e Ivan Tognarini, *Archeologia industriale*, Milano, Carocci, 2004.

<sup>141</sup> Ibidem.

Pozzo (**Fig. 14**): in “Lidel” però si poteva leggere di una favola raccontata al solo scopo di far divertire i bambini avvicinandoli ai vestiti in quanto tali, mentre ne “I Tessili Nuovi” si evidenziava un progetto autarchico a cui anche i più piccoli avrebbero dovuto avvicinarsi. Curiosamente, si noti che in “Lidel” i Magi marciavano su un terreno piano in direzione della stella cometa, mentre ne “I Tessili Nuovi” marciavano in salita verso la direzione opposta a quella piccolissima stella. Forse marciavano verso l’autarchia ?

Il significato della storia che ho cercato di spiegare viene ancor più sottolineato da un’altra fiaba pubblicata nel numero successivo<sup>142</sup>. La pagina era divisa in due grandi colonne: la prima costituiva l’antefatto e si svolgeva in America nello stato del Kentucky nel 1861, mentre la seconda, che costituiva la situazione del presente, si svolgeva in Italia nel 1934. Nella prima parte si descriveva gli Stati Uniti come «terra bagnata dal sangue e dalle lacrime dei tanti sciagurati incatenati alla gleba»<sup>143</sup>. Gli abitanti venivano dipinti come «uomini che trascinavano la croce di un triste passato, perseguitati religiosi e profughi politici, evasi dalle galere e bancarottieri». Si concludeva la presentazione di questa terra con: «dalla miseria e dal pianto nacque così l’impero del cotone».<sup>144</sup> Zio Tom, simbolo dell’America, vide in sogno un giovane bello come un arcangelo. Il suo nome era George Harris, ed era figlio di una schiava creola e di un latifondista del Sud. Dopo mille peripezie, sfruttamenti, ingiustizie, Harris vide sua madre rapita e venduta come schiava. Una notte, segnata dalle atroci sofferenze di Harris, che vedeva le ombre dei morti venduti come schiavi o costretti ai lavori pesanti, alcune fate portarono a questi schiavi tanti riccioli biondi al posto del cotone bagnato dal loro sangue.

Nella colonna italiana invece, tornando all’oggi, si leggeva il prosieguo della storia, secondo cui ogni notte dalla lontana Finlandia, dalla Norvegia, dal Canada, insomma «dall’incanto delle foreste del nord» un fiore, grazie a quelle fate, era depositato anche in Italia. Secondo la storia, questo fiore, trasformatosi in tessuto, non sarebbe altro che «il figlio prediletto di George Harris, nato in un plenilunio d’amore»; esso si presentava come «vindice tra i popoli liberi di tutte le oppressioni»<sup>145</sup>. La fiaba si concludeva così: «come per germinazione spontanea, dono supremo che Dio ha fatto alla nostra terra, sui monti, sui piani e nelle valli sorgono, da tanto amore, le stoffe che canteranno al mondo della vostra grazia, oh belle signore. Perché il figlio di George Harris è nato in terra nostra, Egli ha nome Sniafiocco e sua madre dolcissima si chiama Snia Viscosa».

Il finale chiarisce molto dei rapporti con l’America: questo figlio che rinasceva, era il simbolo di

---

<sup>142</sup> *Il tramonto di un mondo*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 3, aprile-giugno 1935, p. 43.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

una rinascita economica ed etica, indice di un lavoro sano, fatto non più di lacrime e sangue, che si svolgeva stavolta in terra italiana e senza sfruttamento di manodopera. Snia Viscosa diventava «madre dolcissima» di tutti i bambini, piccoli fascisti in erba, facendoli sentire tutti eguagliati da quel miracolo d'amore italiano che si rifletteva nel tessuto autarchico e nell'italianità della veste. Per la crescita e l'educazione dei bambini, a cui si dovevano imporre certi modelli, la rivista della Snia dedicava, nel numero successivo, una rubrica ancora più ampia che vedeva stavolta una fiaba e due pagine di fotografie. Qui la figura della mamma e quella della Snia Viscosa erano tirate nuovamente in ballo, poiché per una pubblicità dei pigiamani venne scritto: «Pigiamani soffici e vestitini leggeri che vi accarezzano come potrebbe accarezzarvi la dolce mano della mamma, vi offre lo Sniafiocco»<sup>146</sup>. Le fotografie pubblicate ritraevano un bambino che baciava sulla bocca una bambina; tre bambine che preparavano una torta, ed infine un bambino nei campi vestito da contadino con didascalia «il lavoratore» (**Fig. 15**).

Erano foto esemplari della concezione della famiglia fascista, nucleo di una società corporativa in divenire, in cui ogni membro ha un preciso compito: uomo e donna che rappresentavano l'amore italiano, la donna-madre che si curava della famiglia, e l'uomo lavoratore. Piccoli fascisti crescevano, grazie anche all'attenzione dello Sniafiocco. Già dai primi numeri, si evinceva come le riviste della seconda metà degli anni Trenta, ormai controllate da industriali, erano tutte in linea con certe scelte politiche di regime: abbiamo visto infatti l'appoggio alla campagna autarchica, il rifiuto di materiali di altre nazioni, l'accettazione dei modelli della famiglia, l'avversione per il modello americano e ne vedremo ancora.

Tornando ad Araca, questi era un artista molto importante per la grafica pubblicitaria della seconda metà degli anni Trenta almeno fino al 1937. Realizzò manifesti ricchi di particolari lavorando per industrie diverse come la Saffa Fiammiferi oppure L'Industria Colori Inchiostri A.C.N.A., entrambi ben curati nei dettagli, ma le opere che interessano il mio studio sono, a parte le copertine e le due grafiche citate nelle riviste, il manifesto celebrante il 18 novembre 1935, inizio delle sanzioni, su *Sniafiocco: il tessile dell'indipendenza*<sup>147</sup> in cui in alto campeggiava una scritta in corsivo a doppio colore che diceva: «Italia proletaria e fascista in piedi!» (**Fig. 16**).

La scritta andava letta in tutte le sue parti: lo sfondo azzurro, richiamava il colore della monarchia sabauda, così come ad esempio l'azzurro della nazionale di calcio. Il doppio colore serviva a valorizzare le coppie Italia e Fascista in bianco e proletaria e in piedi in blu. La figura umana che si er-

---

<sup>146</sup> *I nostri bimbi*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno II, n. 4, (luglio-settembre), 1935, pp. 43-44.

<sup>147</sup> Scorrano, Gianfranco, *Chimica: un racconto dai manifesti*, Treviso, Canova, 2009. Il libro è interamente pubblicato online e diviso per autori, manifesti a questo url: [http://www.chimica.unipd.it/gianfranco.scorrano/pubblica/chimica\\_new/index.html](http://www.chimica.unipd.it/gianfranco.scorrano/pubblica/chimica_new/index.html) consultato il 18 maggio 2013.

geva grazie al lavoro industriale sullo sfondo, non aveva tratti somatici caratteristici. Ma la parte più importante era costituita dal batuffolo di Sniafiocco, mix di lana e cotone, tenuto in mano da questa figura e portata in alto. Elevando al cielo il prodotto del lavoro, si elevava così anche l'anima del lavoratore, che trasferiva in esso la propria vita, il sudore, la fatica, con cui poi avrebbe potuto mantenere la famiglia. Solo due anni prima, Araca aveva già lavorato per la Snia Viscosa, realizzando il manifesto con il personaggio Sniafiocco<sup>148</sup> (**Fig. 17**), un omino celeste con la pancia fatta dal morbido materiale che gli dava il nome, un filo tirato da una mano all'altra e una benda sull'occhio, che mi ha fatto pensare al poeta Gabriele D'Annunzio che, pochi anni prima, aveva l'occhio bendato per una temporanea cecità<sup>149</sup>.

Il simpatico personaggio era in piedi con le gambe divaricate e le braccia al cielo divaricate anch'esse. La sua posizione ricordava una grande X. Essendo stato inventato nel 1932 ma utilizzato a partire dal 1934-35, non si può non considerare l'importanza del primo decennio dell'Italia fascista contrassegnato in numeri romani dal costante segno X che accompagnò tutta la decade: la X era un simbolo spesso ricorrente in vari manifesti come ad esempio quello per la *Mostra della Rivoluzione Fascista* del 1932<sup>150</sup>. Se si osserva la pianta che orientava gli spettatori giunti a visitare la Fiera Campionaria di Milano del 1934, possiamo notare che essa era stata costruita e realizzata con un progetto urbano che aveva una pianta disegnata appunto a partire da una X<sup>151</sup> (**Fig. 18**). Incontriamo Sniafiocco come protagonista di una specie di racconto a fumetti per bambini nel numero 5 della rivista<sup>152</sup> in quattro pagine dalla veste grafica chiara e precisa (**Fig. 19**). Ogni pagina era divisa in due colonne, la prima con le finestre coi disegni e la seconda con una filastrocca a rime con schema A-B-B-A che raccontavano il successo di Sniafiocco e di due nuovi arrivati, due nuovi tipi di cotone con tanto di marchio registrato e cioè Lenal e Bobol presentati appena due numeri prima<sup>153</sup>. Sniafiocco in mano portava una mussola, ossia la matassa di cotone avvolto. Neanche a farlo apposta, la mussola (inutile dire che ricordava il cognome del Duce) aveva poteri magici come la bacchetta dei maghi e delle fate, infatti era da essa che partiva una nuvola bianca con cui Snia-

<sup>148</sup> Villari, Anna, *L'arte e la pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, (catal. mostra, Forlì), p. 17.

<sup>149</sup> Infatti fu lui a suggerire il nome *Rinascenza* agli Ex Magazzini Bocconi dopo l'incendio. Alla Rinascenza venivano spesso organizzate sfilate di moda con interventi pubblicitari curati dal grafico Marcello Dudovich. Inoltre, sempre D'Annunzio, suggerì il nome "Fantasie d'Italia" alla stessa rivista di moda.

<sup>150</sup> Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999, pp. 45-46.

<sup>151</sup> Finazzer Froly, Massimo (a cura di), *La Fiera di Milano, memoria e immaginazione*, Milano, Skira, 2004, pp. 60-61.

<sup>152</sup> *I nostri bimbi*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno II, n. 5, ottobre-dicembre 1935, pp. 46-53.

<sup>153</sup> *Supersniafiocco*, "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno II, n. 3, aprile-giugno 1935, pp. 2-3.



fiocco creava Lenal e Bobol, i due simpatici bambini. Il personaggio era visto come un eroe moderno, salutato dalle folle.

Appena Bobol fu creato, si leggeva la parte della filastrocca adiacente al riquadro fumettistico: «Fiocco ride, soddisfatto, e al registro dello Stato il figliuolo così fatto per Bobol è dichiarato», richiamando così uno dei primi interventi dell'Ente Nazionale Moda, che aveva il compito di registrare appunto ogni marchio di fabbrica per garantire l'italianità dei prodotti. Scorrendo il fumetto, troviamo anche la bambina di nome Lenal, «vera grazia d'italiana» che nasceva «dall'amor Sniafiocco-Lana». Ella aveva «i capelli alla maschietta» ed era mandata in giro per il mondo dal padre Sniafiocco, chiaro simbolo del crescente successo del materiale misto lana che la Snia si apprestava a commerciare.

La presentazione dei due tessuti Bobol e Lenal, era avvenuta nelle prime due pagine del numero precedente. Entrambi indicavano una prima presentazione da parte della Snia Viscosa di un prodotto costituito dalla mescola di lana e cotone. La Snia Viscosa, dopo questi prodotti, avrebbe lanciato sul mercato l'anno dopo il Lanital. Ma per adesso, ancora nel 1935, c'erano ancora vari studi su di esso ed ecco perché Bobol e Lenal non erano altro che la sintesi di cotone e lana. Vestiti come i bambini andavano vestiti negli anni Trenta, il maschio con le braghe corte e la femmina con la gonnella, nelle due illustrazioni (**Fig. 20 e Fig. 21**) sono sempre accompagnati dalla figura del "padre" Sniafiocco alle loro spalle. I due nomi distinguevano due diverse qualità di fibre di Sniafiocco, a seconda delle variazioni di percentuale di lana o di cotone.

Con i numeri di "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi" dal 1936-37 in poi si attuava un tipo di pubblicità relativo più che altro al Lanital e al Raion, cessando o quasi la sponsorizzazione dello Sniafiocco, e la rivista scelse di continuare la rubrica dedicata ai bambini ma senza più favole, senza più fumetti. Dal 1938 in poi le iniziative della Snia per i bambini erano rivolte più che altro alla loro tutela in quanto figli di operai: a questo contribuì il fatto che dal 1938 Snia Viscosa doveva gestire l'intero nucleo urbano di Torviscosa. La società costruì infatti un asilo accanto alle fabbriche, mandava pacchi natalizi alle famiglie, documentando queste scelte nella pagina dei bambini della rivista. Ciò avveniva, come si diceva nel primo numero del 1939, anche per facilitare *il potenziamento della razza*<sup>154</sup> e le fotografie per i bimbi non rappresentavano altro che vari tessuti a loro destinati. Dalle illustrazioni (**Fig. 22**) è chiaro l'intento di mettere in risalto le opere assistenziali della società di Marinotti: si vede infatti il censimento dei nuovi nati tra i figli di operai, il bambino che viene pesato e posizionato nell'apposita culla dove stavano tutti i figli degli operai e una veduta del cortile dell'asilo di Torviscosa. Il primo piano del viso del bimbo sorridente che guarda in avanti, diventò una specie di biglietto da visita per la Società, che ripresentò tale immagine più volte all'interno

---

<sup>154</sup> Per il potenziamento della Razza, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 18, gennaio-marzo 1939, p. 81.

della rivista ed in una fotografia di grande formato alla *New York's World Fair*.

## 5.2. L'illustratrice Brunetta.

Ho già fatto i nomi di alcuni artisti che hanno collaborato con la rivista della Snia ma chi si distinse su tutti fu la disegnatrice di moda Bruna Moretti (Mateldi da sposata), in arte Brunetta. A lei dedico questo paragrafo perché è l'unico nome tra quelli citati ad aver avuto con la rivista "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi" una collaborazione continuativa di disegni pubblicati dal numero 9 in cui si pubblicizzava il Lanital nei primi grandi eventi, (la Fiera di Milano del 1936 e la partecipazione dell'Italia alle Olimpiadi in Germania), fino al dopoguerra; ovviamente la parte che mi interessa ai fini di questo lavoro è fino al 1943, anno in cui la rivista cessò a causa della guerra.

L'artista nacque a Ivrea nel 1904 dove il padre, militare veneto, era stato trasferito. Si formò al liceo artistico di Ivrea e in seguito all'Accademia di Belle Arti di Bologna e all'Albertina di Torino. Il padre le fece studiare musica classica e danza, dunque ebbe un approccio precoce all'ambito artistico-culturale. A metà anni Venti si trasferì a Milano, dove cominciò la sua collaborazione come illustratrice di moda con i giornali e le riviste più importanti del tempo come "La Gazzetta del Popolo", "Lidel", "La Lettura" (supplemento del "Corriere della Sera"), "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", "La Donna"... Dal 1925 disegnava per lo stilista Paul Poiret, mentre Diana Vreeland, la direttrice di "Vogue", la invitò più volte a New York, invito rifiutato per assistere il marito malato da tempo. A New York ci arrivò solo nel 1959 lavorando per "Harper's Bazaar", la cui direttrice era sempre la Vreeland, segno evidente di quanto quest'ultima era stata colpita dal tratto incisivo di Brunetta. A Torino conobbe, e nel 1930 sposò, il disegnatore Filippo Mateldi, di origine romana, che collaborava con Marinetti per alcune rappresentazioni teatrali. Personaggio mondano, aprì la strada alla moglie per la frequentazione di importanti personalità di spicco<sup>155</sup>.

Alle sfilate di moda negli anni Trenta la sua presenza era ormai una costante, poiché aveva già un nome in ambito internazionale. Nel 1934 disegnava per molti articoli dalla giornalista Irene Brin che si occupava di recensire Dior, Capucci e Yves Saint Laurent, ed al tempo era la redattrice di moda del "Corriere della Sera"<sup>156</sup>. Nel 1935 nacque la rivista "Bellezza", organo ufficiale dell'appena costituito Ente Nazionale della Moda e la responsabile del settore moda, Elsa Robiola, si assicurò l'immediata collaborazione di Brunetta. Nella seconda metà degli anni Trenta disegnò anche cartelloni pubblicitari per Olivetti, Campari, La Rinascente e le calze Si-Si<sup>157</sup>. Brunetta ebbe una collabo-

---

<sup>155</sup> Bernasconi, Silvana, *Ritratto*, in Nodolini, Alberto, Carlo Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *Brunetta: moda, critica, storia*, Parma, Centro Studi e Archivio della comunicazione, 1981, p. 25.

<sup>156</sup> Bottero, Amelia, *Brunetta. L'arte nella moda*, Milano, Il Pungolo, 1981, p. 23.

<sup>157</sup> Per un elenco esaustivo delle collaborazioni di Brunetta, delle mostre fatte e degli scritti su di lei rimando a: [http://www.illustrazione.com/SCHEDA\\_esempio.htm](http://www.illustrazione.com/SCHEDA_esempio.htm) ultima consultazione 11/9/2013.

razione da illustratrice dal 1936 al 1938 con Giuseppe Fanciulli<sup>158</sup>, scrittore di romanzi per adolescenti. È dal 1936 che iniziò la sua attività di disegnatrice per il trimestrale della Snia Viscosa che durò ininterrottamente fino al 1943. Nonostante la guerra, Brunetta continuò a disegnare: scene e costumi teatrali, modelli, testate, bozzetti, illustrazioni per opuscoli, copertine per libri e riviste, tavole per album a soggetto, affiches per prodotti industriali. Tutto ciò le fruttò l'estemporanea etichetta di "Dudovich in gonnella"<sup>159</sup>, paragone a mio avviso poco calzante visto che il tratto tipico di Dudovich era costituito da curvature e rotondità mentre ciò che caratterizzava lo stile di Brunetta era la linea, fugace o pienamente marcata. La scrittrice Roberta Manoni nel 1981 ha commentato che: «Quando Brunetta disegna, non mette mai in ridicolo un difetto come fanno i caricaturisti. Preferisce sorvolare. Per descrivere una signora si sofferma sulla boccuccia e sugli occhietti a palla e per una gran viziata lei va sui capelli»<sup>160</sup>. Brunetta in realtà iniziò come caricaturista.

«Facevo delle caricature cattivissime e così mi ero fatta una clientela mica male di signore che mi commissionavano i ritratti delle loro rivali!»<sup>161</sup>. Fece alcune caricature fino alla seconda metà degli anni Trenta, ma oggi si trovano raramente. Comunque sia, una caricatura di Brunetta sono riuscito a trovarla (**Fig. 23**), è del 1937, in cui è palese il commento di Brunetta che ho appena citato: le donne snob che tanto detestava sono qui prese in giro per la loro grassezza. Esse poterono permettersi la moda del tempo anche se questa non donava loro. I cappelli con veletta che tanto donavano alle giovani ragazze sono ridicolizzati e ridotti ad assurdi cappellini per grandi teste con in cima una gallina al posto di un piccolo uccellino. Le tre donne sono ritratte in uno scenario tipico della società benestante: il salotto. Ma queste non conversano, bensì sembrano far bella mostra di sé ostentando collane e bracciali, mentre si guardano furbescamente di taglio. Si capisce bene come la caricatura non fosse il genere adatto ad una rivista di moda.

Nel 1949 la svolta fu il suo viaggio a Parigi, dove respirò quell'aria di cambiamento che tanto le servì nelle opere tra gli anni Sessanta e i Settanta.

In seguito, dal 1956 al 1976 curò sempre attraverso illustrazioni un'importante rubrica su "L'Espresso" dedicata alle donne e chiamata *Il lato debole* a quattro mani con la giornalista Camilla Cederna. Si può leggere la personalità di questa disegnatrice soffermandoci a riflettere sull'alone di

---

<sup>158</sup> Precisamente illustrò: Fanciulli, Giuseppe, *Il giro dell'anno*, Torino, SEI, 1936; Fanciulli, Giuseppe, *Lisa-Betta al mare*, Torino, SEI, 1937; Fanciulli, Giuseppe, *Cuore del Novecento*, Torino, SEI, 1938.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>160</sup> Manoni, Roberta, *Brunetta*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 30.

<sup>161</sup> Artom, Sandra e Anna-Rita Calabrò, *Sorelle d'Italia. Quattordici grandi signore raccontano la loro (e la nostra) storia*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 79.

mistero che ha lasciato di sé in un'intervista del 1981 con la giornalista Silvana Bernasconi, in cui venne fuori il caratteristico interesse dell'artista verso l'oscurità, il misterioso, l'occulto, la sua inclinazione per lo spiritismo. Tale intervista è intitolata, grazie a un gioco di parole con un film del regista Federico Fellini, *Brunetta degli spiriti*. «Disegnava infatti di notte, pian piano con gli anni si riempì la casa di gatti, veri o dipinti, scolpiti in ceramica, nel buio trovava l'ispirazione, come se a suggerirle certe dinamiche fossero presenze oscure»<sup>162</sup>. La Bernasconi riporta anche alcune parole di Brunetta: «Non sono io che disegno, capisci? Ma qualcuno sopra di me che va e viene [...] Non bisogna spaventarsi ma saperlo aspettare. Inutile cercare di pensare a qualcosa quando non c'è. Tutto è così faticoso e negativo. Sai cosa faccio allora? Mi trucco, mi vesto ed esco: cammino finché mi calmo e non sento che qualcosa di buono sta arrivando. Solo allora, rientro a casa e aspetto l'ispirazione»<sup>163</sup>. I suoi taccuini, pubblicati nel 1981, erano la prova lampante di una curiosità febbrile verso il mondo circostante, testimonianza viva di un'attenzione al dettaglio e alla caratterizzazione di chiunque ella avesse davanti<sup>164</sup>.

### 5.3. Brunetta illustra “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”.

C'è, a mio avviso, una precisa motivazione per cui la Snia Viscosa decise di collaborare in modo duraturo proprio con Brunetta piuttosto che con altri grafici, come Dudovich o Carboni: il motivo stava nel fatto che “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” pubblicizzava, attraverso le stoffe, certe dinamiche della moda del momento, soprattutto rovesciando il concetto di moda fondata sul singolo vestito e concentrandosi sul tipo di donna adatta a portarlo. È unanime, nella critica, il giudizio secondo cui Brunetta fu: «disegnatrice non di moda ma delle donne alla moda, Brunetta ha la genialità unica di raccontare quel viaggio che le donne da sempre compiono attorno al loro aspetto»<sup>165</sup>. Per tutte queste ragioni è importante soffermarsi in maniera più ampia sui disegni di Brunetta apparsi su “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” proprio perché, come sostiene il critico Carlo Quintavalle, «le opere di Brunetta antecedenti gli anni Quaranta sono rare oppure rarissime»<sup>166</sup>; questo perché Brunetta non sempre firmava i suoi disegni.

La donna ritratta da Brunetta poteva avere molteplici caratteristiche: a volte snob, oppure semplice,

---

<sup>162</sup> Bernasconi, Silvana, *Brunetta degli spiriti*, in Nodolini, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.*, p. 23.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> Aspesi, Natalia, (a cura di), *Il vizio di vestire*, Milano, Edizioni delle donne, 1981.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>166</sup> Quintavalle, Carlo Arturo, *Brunetta e le avanguardie artistiche*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 99.

amante della vita all'aria aperta e della tintarella. È molto interessante notare come la fotografia (**Fig. 23**) apparsa in un articolo del 1936 e l'acquerello di Brunetta (**Fig. 24**) apparso alla pagina seguente dello stesso articolo, non siano altro che un simbolo molto velato di ciò che Mussolini sbandierava da tempo per la conquista dell'Impero: il famoso "Posto al Sole". Le due immagini ritraevano donne al sole ma a questa prima lettura, si deve aggiungerne un'altra, e cioè il riferimento all'Abissinia. Ciò si deduce dal fatto che nell'articolo precedente a quello che conteneva le suddette immagini, fu inserito un altro articolo sulla conquista dell'Abissinia. Ecco spiegato un linguaggio apparentemente molto ingenuo che si trasformava così in educazione sociale alla causa bellica, in questo caso del pubblico femminile che vedeva partire i mariti: ciò è confermato dal fatto che, alla pagina precedente del suddetto articolo, venivano riportate le commissioni che l'esercito faceva alla Snia Viscosa sulle uniformi per i militari in guerra. Una serie di lettere (**Fig. 25**) attestava le ordinazioni delle uniformi evidenziandone quantità e tipologia di tessuto e, in una figurina messa accanto, Sniafiocco indossava il Fez in mezzo a tanti soldati neri dell'Abissinia. Inoltre, nella stessa immagine, si vede chiaramente un drappo di tessuto nero con raffigurato il fascio littorio e, scritto per esteso, il discorso di Mussolini del 2 ottobre del 1935 detto *Discorso della Mobilitazione* pronunciato come dichiarazione di guerra all'Etiopia. Da questo drappo, nacque poi un foulard per signore su cui venne stampato il discorso del Duce, con scritta bianca su sfondo nero oppure con scritta nera su sfondo bianco (**Fig. 25a**).

Uno dei primi acquerelli di Brunetta apparso sul trimestrale della Snia Viscosa risale al 1936. Si trattava di un abito disegnato in occasione delle Olimpiadi di Berlino. Come si può vedere (**Fig. 26**) il vestito è presentato come un abito da sera per la sua gonna gonfia, ma non lascia che la donna rinunci alla sua sensualità, vista la parte dalla cintura in su, attillata e con le braccia scoperte, motivo di scandalo. D'altra parte le braccia scoperte servivano anche a valorizzare ciò che contrassegna la dedica dell'abito alle Olimpiadi: le spalline sono in foglie di velluto e ricordano le foglie di lauro con cui si incoronavano i vincitori. I motivi floreali all'altezza della vita in color giallo-arancio servivano a spezzare la monotonia del vestito monocromo e dal colore altrimenti spento, ma servivano anche a spezzare il vestito in due: la parte inferiore più pudica, dalla parte superiore, più sensuale. Spesso Brunetta, per caratterizzare una donna, evidenziava anche solo una smorfia, un'espressione del volto, un piccolissimo gesto che metteva in risalto un certo tipo di personalità: questo è il caso (**Fig. 27**) delle sopracciglia alzate della donna sicura di sé, oppure di un altro sguardo troppo sicuro, pur non mostrandosi nella sua totalità, come nella donna vestita di blu (**Fig. 28**). Le due donne qui rappresentate ostentano una sicurezza probabilmente data loro dai vestiti che portavano. Sono donne estremamente curate nello stile e nel vestito. I capelli raccolti, oppure sciolti ma composti, gli abiti molto attillati, i gioielli indossati, ci aiutano ad identificare le due figure in un ambiente bene-

stante, supposizione confermata dal quadro alle spalle della donna in bianco e nero (**fig 27**). La mimica facciale così decisa la si accosta a chi dimostra una certa sicurezza: una casalinga difficilmente sarebbe stata rappresentata con un gesto o con un'espressione austera. Al massimo l'avremmo potuta vedere sorridere mentre svolgeva i lavori domestici a cui ella era destinata.

Si tratta degli inizi di Brunetta: i suoi personaggi femminili degli anni Trenta si presentavano in una dimensione che si poteva collocare tra quelle pose languide e un po' ingenuie dei romanzi per ragazze adolescenti e le immagini di donna sicura alla scoperta del mondo e del proprio ruolo. Era, a sentire Brunetta, una donna più consapevole: «la donna chic di questo tempo riflette sul modello che le si propone e difatti la donna elegante diviene collaboratrice del sarto o della sarta, è un'interlocutrice: dice la sua, se il modello può subire qualche variante»<sup>167</sup>. Il mondo femminile di Brunetta era fatto di donne forti nelle decisioni da prendere, ligie e rispettose del lavoro e della famiglia, ma pur sempre malleabili nel portare i vestiti: sintetizzando, Brunetta rappresentava bene il concetto secondo cui: «la donna rivela la sua qualità di cosa adattabile alle morbide pieghe o ai rigidi strascichi delle ideologie»<sup>168</sup>. D'altra parte Brunetta aveva un ricordo limpido della propaganda di regime: non si volevano donne grasse o addirittura coi cani perché la donna doveva essere inserita a pieno nella rappresentazione e valorizzazione della famiglia, piccola rappresentazione del minimo nucleo corporativo<sup>169</sup>. Così Brunetta: «Il fatto è che cominciai a disegnare moda in una maniera del tutto nuova rispetto a quanto si era fatto fino a quel momento. In quegli anni le donne erano diventate così eccitanti: avevano accorciato i vestiti, apparivano dinamiche e moderne. Io lo sentivo nell'aria, lo sentivo dentro di me questo movimento e così l'ho trasferito sulla carta. Non disegnavo manichini di donne, ma donne vere che si muovevano. Questa invenzione decretò il mio successo, tanto che i fotografi smisero di mettere in posa le loro modelle»<sup>170</sup>.

Poiché Brunetta lavorava anche come illustratrice di romanzi, è interessante il confronto tra alcune donne della rivista della Snia Viscosa ed alcuni libri da lei illustrati. Ella usava spesso la tecnica dell'acquerello per riempire in modo corposo il disegno. Bastavano pochi tratti, l'illustrazione doveva dare l'idea, aiutare visivamente la lettura. Il romanzo in cui Brunetta esprime al meglio il suo tratto è *Lisa-Betta al mare* di Giuseppe Fanciulli del 1936, in cui la storia di Lisa e di Betta, che per la forte amicizia vivevano due vite influenzate fortemente l'una dall'altra, era un'eco lontana dei

---

<sup>167</sup> Moretti, Bruna, *'30 che ti passa*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 82.

<sup>168</sup> Nerozzi, Barbara, *Il segno dei tempi*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 32.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>170</sup> Artom, Sandra e Anna-Rita Calabrò, *op. cit.*, p. 79.

romanzi di formazione tardo ottocenteschi con qualche blando risvolto psicologico. Questioni letterarie a parte, certi disegni di *Lisa-Betta al mare*<sup>171</sup>, per l'ambientazione, il tratto ed il periodo, erano comparabili a quelli del numero 34 di "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi"<sup>172</sup>: si trattava di fiori da cogliere e di donne che restano alle sbarre di un cancello come se un qualche ostacolo impedisse loro di godere a pieno della primavera (e della gioventù): tanto nella pagina del romanzo (**Fig. 29**), quanto nell'articolo di Margherita Cattaneo (**Fig. 30**), la primavera come stagione si può accostare alla "primavera della vita" come fase di crescita e stato d'animo. Ma come mai viene accostata la Primavera ad un'idea così dismessa, così triste? È strano che una rivista di moda parli di gioventù e primavera pubblicando acquerelli in bianco e nero e donne alle sbarre. Il motivo stava a mio avviso nel fatto che tale articolo uscì nei primi mesi del 1943 a metà guerra, in un momento di crisi per il governo. Gli uomini erano in guerra e, le poche persone che venivano descritte da Margherita Cattaneo se ne andavano in giro da sole, ognuna coi suoi pensieri, con le sue preoccupazioni. Non si parlava mai della guerra, ma se ne respirava la pesantezza ed il clima oppressivo. L'adolescente descritta, non ancora madre, in un periodo del genere non andava in giro per negozi a ricercare l'abito all'ultimo grido ma se ne andava con l'aria dismessa, senza un ruolo socialmente utile: troppo giovane per fare figli e con pochissimi uomini intorno a lei, troppo "vecchia" per vivere la vita con spensieratezza, ella poteva solo farsi spingere dal vento primaverile che sembra scompigliare quel foulard e quella veletta che ella era intenta a sorreggere mentre guarda attonita ed impotente verso lo spettatore. Così, furono la moda e le vendite del settore a subire in quel momento una brusca fase di arresto. Era tempo per la donna di stare a guardare dalle sbarre di un cancello. Inoltre, senza esagerare, aggiungo che le suore erano il simbolo di quelle donne che per scelta si sono private della "primavera".

Brunetta ritraeva anche le figure femminili già pienamente donne, consapevoli della loro carica sensuale, vestite alla moda. Questi due repertori furono portati avanti contemporaneamente da Brunetta, poiché l'illustrazione dei romanzi da un lato, e la partecipazione alle riviste di moda e ai quotidiani dall'altro, inserivano Brunetta in quel contesto culturale che vedeva la donna tra i due modelli di casalinga mansueta e atteggiamenti da passerella con camminate sensuali. Brunetta lavorò in coppia fissa con la giornalista Margherita Cattaneo, a partire dal 1937, con la quale iniziò un vero studio sulla donna e su come valorizzare la personalità di ognuna attraverso vestiti, biciclette, visoni e volpi, cappelli, e molto altro ancora. Nell'articolo *Pedalare* del 1942 apparvero figure leggere fatte di tratti, di schizzi, che cavalcavano veloci la bicicletta, mezzo che dovette lottare per affermarsi,

<sup>171</sup> Fanciulli, Giuseppe, *Lisa-Betta al mare*, Torino, Sei, 1937, p. 187.

<sup>172</sup> Cattaneo, Margherita, *Primavera*, in "I Tessili Nuovi", anno X, n. 34, gennaio-aprile 1943, pp. 44-45.

visto che la stessa Brunetta scrisse tra i suoi ricordi: «Ed ecco un'altra ragione di scandalo: la bicicletta dei primi del nostro secolo, mal vista soltanto perché le donne per andarci su, dovevano indossare dei pantaloni, e un po' corti per giunta»<sup>173</sup>. Scriveva la Cattaneo: «con le sottane al ginocchio, la bella persona sciolta e la bocca ridente, le fanciulle Novecento ostentano, insieme a tante altre cose la noncuranza, la comodità, l'allegria della bicicletta»<sup>174</sup> e Brunetta ritrasse donne veloci, ragazze leggere, cappelli al vento, uomini distratti che lanciano occhiate fugaci alle giovani che schizzano via con le biciclette, inafferrabili. Ed in effetti era così: come si vede in figura, la gonna corta lasciava vedere la gamba dalla caviglia al ginocchio ed il vento, soffiando su di essa, scopriva un po' di più. Nel disegno (**Fig. 31**) la donna al centro è la protagonista della scena che si svolge in senso semicircolare in direzione dello spettatore. Ella, coi capelli al vento, gli occhiali da sole, e la borsa che rinforza l'idea del movimento, saluta con sicurezza un'altra donna più indietro rispetto a lei sia per la posizione, sia per lo stile: questa seconda donna ha ancora i capelli raccolti, non indossa gli occhiali, ha la gamba coperta, e la sua posa suggerisce un'idea di staticità più che di movimento.

Non fece semplicemente alcuni schizzi di donne tanto che, per usare le parole di Alberto Nodolini: «Brunetta è stata in realtà una splendida disegnatrice col pennarello, una fantastica fotografa senza macchina fotografica, una storica eccezionale della vita italiana»<sup>175</sup>.

Brunetta dedicava spazio anche alla giovinetta timida o soprattutto alla donna che sapeva di essere elegante. Sto pensando all'articolo del n. 21 di "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi" del 1939 dal titolo *La moda d'autunno* in cui veniva descritta la donna che viveva nel periodo della guerra: «Come sempre la moda è lo specchio del tempo e gli avvenimenti del mondo danno la loro impronta anche agli abiti femminili. Così, cappelli a colbacco, doppi petti con alamari, rivelano il desiderio della donna di uniformarsi con l'altro sesso. Tuttavia [...] il tocco di schietta femminilità non manca»<sup>176</sup>. Anche se su Brunetta non è stato scritto molto, tuttavia dopo che è morta, nel 1989, qualcuno, prevalentemente su giornali e riviste ha tentato di leggerla in paragone anche con surrealismo e dada, poiché in circa sessantacinque anni di carriera ha dato vita anche a numerose immagini, dove la realtà veniva minacciata dagli oggetti e da ciò che indossiamo. Così su di lei è stato scritto di qualche accostamento a Magritte, o di qualche influenza di Picasso, fino ad arrivare all'era del punk alla fine

<sup>173</sup> Moretti, Bruna, *Pudore e seduzione nella storia della moda*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 47.

<sup>174</sup> Cattaneo, Margherita, *Pedalare*, in "I Tessili Nuovi", anno IX, n. 32, luglio-settembre 1942, pp. 34-35.

<sup>175</sup> Nodolini, Alberto, *Brunetta e il costume*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 11.

<sup>176</sup> *La moda d'autunno*, in "Italviscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 21, ottobre-dicembre 1939, p. 10.



degli anni Settanta<sup>177</sup>.

Al di là del fatto che indagare questo tema sarebbe non attinente per la mia tesi, vorrei sottolineare che la critica ha fatto tali accostamenti, senza soffermarsi più di tanto sulla parte relativa agli anni Trenta e Quaranta. Ci si limita a sottolineare che la giovane Brunetta allora «per la sua analisi della società [...] individua le radici della sua ricerca nella cultura jugend in generale, nell'espressionismo, in un certo Lautrec e poi nell'ultimo Matisse»<sup>178</sup>. Invece, è proprio partendo dalla dualità delle diverse donne che rappresentava, che Brunetta finì, a mio avviso, per ritrovare questo duplice aspetto nella quotidianità della vita, fatta di personaggi dalla doppia faccia, fatta di donne che finiscono per essere gli oggetti che rappresentano, mettendo in evidenza il carattere di arbitrarietà non solo della parola ma soprattutto dell'immagine.

### **5.3. Tessili e arredamento: un'idea del 1936, una realizzazione nel 1939.**

A partire dal numero 9 del 1936, la rivista della Snia proponeva una nuova rubrica che fu portata avanti fino alla guerra ed era quella relativa all'arredamento della casa o comunque degli interni, come uffici e negozi, fatto grazie ai tessili autarchici<sup>179</sup>. L'intento era chiaro: «L'affermarsi della nuova architettura, dalle linee geometriche, dagli ambienti pieni di aria e di luce [...] ha portato ad un rivolgimento anche nell'arte dell'arredamento. Ai [...] costosi damaschi, tanto cari ai nostri nonni, si sono sostituite, per necessità di adattamento, le nuove stoffe leggere ed evanescenti che maggiormente si intonano agli ambienti moderni. In nessun campo forse, nulla come i tessili artificiali hanno trovato una più vasta e intelligente applicazione: [...] si sono raggiunti effetti sorprendenti nella creazione di tessuti che conferiscono eleganza ed armonia anche ad ambienti modesti»<sup>180</sup>. Nel primo numero della rubrica sono molti i riferimenti all'Africa, visto che da poco l'Italia era un Impero. Così, nelle illustrazioni, trovavano spazio abitazioni dell'Abissinia con mascheroni e larghi panneggi, caldi soli ed ancelle nere. Si tentò quindi di impostare la rubrica come uno spunto per lanciare le stoffe artificiali e sintetiche come adattabili alle più disparate ambientazioni, allo stesso modo con cui, due numeri dopo, si illustrava la cosiddetta casa del navigatore, con una serie di motivi di sirene ad arricchire il tutto. Ma questo non bastava: si doveva sfruttare meglio questa potenzialità, bisognava affidare alle stoffe un messaggio più forte, un messaggio più adatto ad un Impero,

---

<sup>177</sup> Quintavalle, Carlo, *Brunetta e le avanguardie artistiche*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 115-119.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> *Il tessuto nell'arredamento moderno*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 18, gennaio-marzo 1939, p. 46.

<sup>180</sup> *I nuovi tessili nell'arredamento*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 9, ottobre-dicembre 1936, inserto in cartoncino senza numero di pagine.

quindi la rubrica subì uno stop per alcuni numeri, riproponendosi rinnovata. Nel numero 18 di gennaio-marzo 1939 di “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” era ben spiegata l’esigenza di riaprire la rubrica che aveva ormai individuato il suo obiettivo: «un modo nuovo di utilizzare i tessuti è coprire con essi interi mobili, piccoli stipi, piani di tavoli ed è interessante vedere gli effetti nuovissimi che si possono ottenere con questo sistema su certi mobili semplici che acquistano carattere e originalità appunto per merito del tessuto»<sup>181</sup>. Nel numero successivo si faceva più chiara la consapevolezza dell’utilizzo del tessuto come una valorizzazione dei mobili o una riqualificazione degli ambienti<sup>182</sup>. L’estrema razionalizzazione delle forme, delle geometrie e degli spazi non relegava i tessuti al solo ruolo di copertura di poltrone e divani. I tessuti potevano compensare il razionalismo, ormai estremo, che aveva investito la casa moderna dove tutto era precisamente calcolato ed ogni singolo spazio doveva dimostrarsi necessario: ecco che i tessuti si facevano largo, dando un plusvalore alla casa, i cui ambienti rischiavano di rimanere asettici. I tessuti Snia creavano così un’atmosfera confortevole per chi li usava come grandi tende per i finestroni che altrimenti mostravano il traffico cittadino, o davano un senso di ampiezza per chi li usava come lunghi tendaggi a mo’ di parete divisoria. Ed ecco altri numeri di “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” riempirsi di fotografie di tessuto Raion usato come scendiletto o tappeto per il bagno, foto di tende fatte di Sniafiocco oppure disegni e bozzetti pubblicati su come fosse possibile arredare le singole stanze della casa. Varie fantasie erano inserite come campioncini quadrati di stoffa come suggerimento di utilizzo per la casa. Secondo gli articoli della rubrica si doveva dedicare sempre meno posto in casa per lo stile Novecento, ossia per quel gusto legato a mobili squadrati, massicci e in radica di noce, che avevano invaso il mercato. Questa tipologia di arredo venne rifiutata in quanto «negazione del buon senso e del buon gusto»<sup>183</sup>, e si affermava che ormai doveva finire «la bizzarria astrattista in fatto di disegno»<sup>184</sup>: nel 1939 “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” si orientava ormai verso i tessuti lisci e monocolore. Fumagalli di Milano, ditta che si occupava di realizzare oggetti coi tessuti autarchici della Snia, investì in questo rinnovamento ideando il Racso, tessuto fatto di Sniafiocco Speciale. Caratterizzato da una semplicità tonale, sapeva adempiere al compito di essere versatile: poteva essere indossato dal padrone di casa perché era ottimo come vestaglia o come camicia da notte, ma andava benissimo anche come panneggio e tendaggio. Insomma la persona e la casa interagivano creando

---

<sup>181</sup> *Il tessuto nell’arredamento moderno*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 18, gennaio-dicembre 1939, pp. 46-52.

<sup>182</sup> *Stoffe e tendaggi per l’arredamento della casa*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, p. 69.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

un punto di contatto tra vestiario e decorazione.

La parola che più ricorreva, nei vari articoli era semplicità (o semplice, o semplicemente). Questo marketing impostato sul concetto di semplicità serviva a riposizionare la Snia, che aveva fino ad allora prodotto tessuti adatti per vestiti, cappelli, borse, fazzoletti, cioè oggetti che riguardavano il vestiario (ed anche I Tessili Nuovi, il negozio aperto a Milano nel 1935, si presentava come negozio di stoffe per abiti). Parlare di semplicità, di tinte monocromatiche, di stoffe lineari, a mio avviso, non era una critica alle bizzarrie del disegno astratto, bensì un modo per lanciare un'idea nuova che vedeva un prodotto impiegato in un ambito diverso. Si arrivò addirittura ad affermare cose poco credibili: «Stoffe che eccitano a tutti i voli la fantasia degli artisti, non legata, come avviene per i tessuti più pregiati, da alcuna tradizione»<sup>185</sup>. Difficilmente un tessuto che spesso si presentava monocoloro, dal disegno semplice ed estremamente lineare, poteva eccitare la fantasia degli artisti, ma tutto può essere. Si ammetteva che quei tessuti, usati in abbinamento ad altri elementi dell'arredo lasciati non coordinati, creavano ambienti raffinati in cui alcuni dettagli potevano venire esaltati; altrimenti gli stessi tessuti, erano pezzi di stoffa alquanto anonimi. Inoltre, con grande orgoglio, la rivista si vantava di essere presente in case di persone facoltose e mostrava fotografie di abitazioni in cui erano adottati i tessuti in modo decorativo. L'articolo *La sala da pranzo di casa Frediani*<sup>186</sup> richiamava l'attenzione al dialogo antichità-modernità elencando l'arredo presente in quei 60 metri quadrati: «Soffitto e pareti in rosa antico chiarissimo. Mobili in palissandro lucidato, specchi viola alle antine. Tavolo in tubo di ferro verniciato di grigio, poltroncine e piedi dei mobili in tubo dorato. Alle pareti due quadri di Canaletto»<sup>187</sup>.

Nel presentare i nuovi tessuti d'arredo, nel pubblicizzare l'invenzione di certe fantasie, di certi intrecci e la creazione di nuovi disegni, i giornalisti della rivista fecero il panegirico di quanto l'ingegno italiano aveva contribuito all'autarchia: ne fu un esempio il tessuto Autartex, sempre della Snia, che serviva per arredare bagni, tavoli, letti e divani, e che veniva esaltato per il suo colorato apparire agli occhi del cliente<sup>188</sup>.

Lentamente le stoffe per arredo si facevano bicolori, poi con colori misti, e poi dal 1939 a intreccio<sup>189</sup>. Si era così compiuto e definitivamente affermato presso il pubblico lo slancio autarchico del-

---

<sup>185</sup> *Tessuti stampati in Sniafiocco per arredamenti*, in "Italviscosa + Cisa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 20, luglio-settembre 1939, p. 59.

<sup>186</sup> *La sala da pranzo di casa Frediani*, in "Italviscosa + Cisa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 20, luglio-settembre 1939, pp. 60-61.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> Gorgerino, Giuseppe, *Autartex*, in "I Tessili Nuovi", anno VI, n. 25, ottobre-dicembre 1940, p. 30.

<sup>189</sup> *Stoffe nuove per mobilio vecchio*, in "Italviscosa. I Tessili Nuovi", n. 22, gennaio-marzo 1940, pp. 59-62. (e numeri seguenti).

la Snia Viscosa che aveva preferito, a mio avviso, lanciare le stoffe soprattutto per la novità del materiale. Mi preme adesso sottolineare che la Snia Viscosa non fece mai grossi investimenti sul colore. Così, per sopperire a questo, dal 1937 la Snia Viscosa commissionò molti lavori alla ditta Coloranti Nazionali A.C.N.A., che stava vivendo in quel periodo il massimo picco economico. Il sodalizio tra le due società fu evidenziato dal fatto che queste esposero fianco a fianco in varie occasioni, una su tutte nella *Mostra del Tessile Nazionale* del 1937: il padiglione dei Coloranti Nazionali A.C.N.A. fu affidato al pittore Marcello Nizzoli e all'architetto Angelo Bianchetti, che posizionarono in fondo alla sala una statua della Vittoria, scelta ripresa dal padiglione della Snia Viscosa della Fiera Campionaria di pochi mesi prima, allestito da Bianchetti e Cesare Pea. Nel 1939 la monocromia era stata totalmente abbandonata in favore di stoffe decorative che richiamavano, come si affermava in un articolo, le fantasie di Fortuny di Venezia<sup>190</sup>.

Il passaggio era sottile in quanto c'erano disegni, *nouances*, colori che consentivano al consumatore di metabolizzare nel tempo il passaggio dalle stoffe tradizionali e con pochi colori alle stoffe autarchiche, dalle fantasie più ricche. Le stesse copertine della rivista erano la prova di questa maggiore attenzione ai tessili usati a mo' di arredo: mentre le prime copertine erano infatti firmate da artisti noti come Araca, Marcello Dudovich, Brunetta, dal 1941 in poi queste ebbero solo fotografie di tessuti di arredo, segno evidente dell'abbandono di certe immagini fatte di disegni e schizzi fantasiosi in luogo di una strada intrapresa all'insegna di realismo e modernità.

#### **5.4. La rubrica *Arte e Moda*.**

Dal primo numero di "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi" era dichiarata una particolare attenzione all'arte e si cercava di individuare le modalità grazie a cui i tessuti potevano dialogare con essa. Dapprima l'attenzione era concentrata verso gli eventi della mondanità quindi "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi" ospitò nella rubrica *Arte e Moda* uno spazio dedicato alla Prima della Scala del 1934 che vide rappresentato il *Nerone* di Pietro Mascagni<sup>191</sup>.

Facilissima l'interpretazione delle motivazioni per cui venne rappresentato il *Nerone*, e cioè che egli fu l'Imperatore che bruciò Roma, dal cui incendio poi la città comunque risorse, così come una nuova Roma ed un nuovo Impero stava per nascere sotto la guida del Fascismo. Al di là di questi motivi, si dette risalto ai tessuti in quanto indossati dai vari attori ed attrici del momento, commentando alcune caratteristiche che riflettevano un certo ideale di eleganza, come i vari strascichi dei vestiti delle donne.

---

<sup>190</sup> *Tessuti d'arredo*, in "I Tessili Nuovi", n. 27, aprile-giugno 1941, p. 44.

<sup>191</sup> *L'Arte e la Moda*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno I, n. 2, gennaio-marzo 1935, p. 32.

Nel quinto numero la rubrica *Arte e Moda* era ancora dedicata al teatro e alle rappresentazioni ospitate dalla Serenissima che videro messe in scena *Il mercante di Venezia* e alcune commedie di Goldoni. L'attenzione era ancora puntata sugli attori ma fu una delle ultime volte in cui la moda era ancora subordinata all'arte.

La svolta arrivò nel numero di Luglio-Settembre del 1936 in cui la rubrica era firmata dal giornalista Giorgio Nicodemi, che la curò fino a metà del 1943, quando la rivista sospese le pubblicazioni a causa della guerra. Nicodemi era il giornalista che curava soprattutto gli articoli d'arte nella "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", il supplemento mensile del "Popolo d'Italia", organo principale del regime. Egli chiamò in causa artisti del passato e cercò sempre di trovare un paragone politico, artistico o comunque propagandistico con i tessuti della Snia. Solo nel numero 8, il primo curato da Nicodemi, c'era uno sguardo al presente<sup>192</sup> dedicato agli arazzi del Ministero delle Corporazioni progettato dagli architetti Marcello Piacentini e Giuseppe Vaccaro. Nicodemi, in linea con le direttive fasciste, cercò di nobilitare in senso artistico la ripresa dell'arazzo come modo per arredare un ambiente.

Gli arazzi, della dimensione di 4,30 metri in altezza e di 2,30 in larghezza, furono realizzati dalla Manifattura Pio e Silvio Eruli di Roma su disegni di Ferruccio Ferrazzi. I soggetti degli arazzi «sono tutti ricavati da visioni e da realtà attuali. Le macchine, gli elementi della vita i personaggi sono tutti trasformati, vivificati in complessi espressivi»<sup>193</sup>. Il giornalista ci informava del fatto che ad aprire la serie era l'Agricoltura (**Fig. 32**), allegorizzata da una giovinetta; poi fu la volta dell'Industria (**Fig. 33**), della Corporazione del Commercio e del Credito, dei trasporti Marittimi ed Aerei, dell'artigianato e degli artisti.

«Siamo da tanto tempo lontani dall'uso dell'arazzo come elemento decorativo, in armonia con gli elementi architettonici degli interni fatti dal tempo neoclassico ad oggi, che il loro riapparire, per essere inclusi nelle movenze sobrie e solenni di un edificio costruito con spirito del tutto moderno sembra degno veramente di essere salutato come un ritorno ai mezzi decorativi ampi e sontuosi che meglio apparvero capaci di rendere i sentimenti di una società avvezza agli ideali di potenza e di forza»<sup>194</sup>. Questi arazzi avevano in comune una grande scena centrale con piccoli riquadri decorativi ai lati con funzione di cornice. Nello specifico, l'arazzo raffigurante l'Industria vede alcuni uomini nudi al centro bagnarsi in una vasca d'acqua: forse la nudità sta a suggerirci una fase umana primordiale che sembrava rinascere a nuova vita così come l'Industria nella seconda metà degli anni

---

<sup>192</sup> Nicodemi, Giorgio, *Gli arazzi nel Ministero delle Corporazioni*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 8, luglio-settembre 1936, pp. 26-33.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

Trenta avrebbe dovuto fare, e poi fece. Si auspicava forse una rimessa in discussione del lavoro umano attraverso l'adesione industriale e soprattutto agricola, come nell'arazzo dell'Agricoltura. Qui invece era una figura femminile a fare da protagonista. Ella viveva positivamente il rapporto con la fauna e con la natura in generale, governava i cavalli col sorriso così come la figura del lavoratore dietro di lei.

Nicodemi sottolineava anche che gli arazzi antichi, che erano giunti fino ai giorni odierni, erano in uno stato di cattiva conservazione, quindi la soluzione per la loro migliore conservazione sarebbe stato l'utilizzo del Lanital, «inattaccabile dalle tarme»<sup>195</sup>: infatti anche molti manifesti riportavano che sembrava essere il materiale adatto per questo tipo di intervento. La Snia Viscosa, evidenziando la maestosità degli arazzi disegnati da Ferrazzi, ne sottolineò però anche il limite, ossia il fatto di non aver pensato a realizzarli di lanital, il materiale che li avrebbe resi celebri e duraturi nel tempo. Il vero obiettivo della Snia Viscosa, grazie a questa rubrica, fu quello di lanciare in modo efficace il suo prossimo prodotto: la tappezzeria per l'arredamento della casa. Nella vita degli italiani entrava sempre una emulazione di serie B rispetto ai prodotti di élite o alle committenze pubbliche, o a ciò che il fascismo mostrava loro: a Palazzo gli arazzi, eseguiti a mano da laboratori artigianali, nelle case i tappeti autarchici di minore pregio; sulle modelle le pellicce di animali pregiati, sulle spalle delle italiane il Lanital; sui giornali le immagini dei divi del cinema, per gli operai il teatrino da dopolavoro. Simboli dell'antica Roma o classica decorazione di tappeti, tali disegni rappresentavano possibili tappeti da proporre al pubblico.

Un'altra pagina interessante sempre scritta da Nicodemi era nel numero 19 del 1939 intitolato *Leonardo Tessitore*<sup>196</sup>. Giorgio Nicodemi ci parla dei 7.000 fogli che racchiudono il *corpus* degli scritti leonardeschi in cui l'artista concepì un approccio alla scienza come «strumentale over machinale»<sup>197</sup>. Secondo Nicodemi, Leonardo cercò per la prima volta di mettere la macchina al servizio umano e di preparare il mondo ad una nuova concezione dell'arte prodotta anche dalle macchine (in questo caso tessili). Sulle pagine leonardesche si leggeva che il genio di Vinci aveva dato grande importanza ai progetti per macchine tessili ma che purtroppo, nella sua epoca, non si riuscì a migliorare o a perpetrare tali invenzioni. Il resto dell'articolo elogiava l'interesse leonardesco per le pieghe delle vesti, per i panneggi lasciati cadere con dolcezza, per le stoffe a cui l'artista avrebbe prestato molta attenzione. Ovviamente il risalto era dato al fatto che «altri artisti seppero soffermarsi ed osservare i tessuti, e tradussero di essi i disegni e gli effetti luministici, ma nessuno seppe, co-

---

<sup>195</sup> *Ibidem.*

<sup>196</sup> Nicodemi, Giorgio, *Leonardo Tessitore*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, pp. 38-43.

<sup>197</sup> *Ibidem.* È Nicodemi che dice di citare Leonardo nell'espressione «strumentale over machinale».

me Leonardo, vedere in essi un meraviglioso completamento della figura umana, nei suoi atti di vita»<sup>198</sup>.

Ci sarebbero molti punti da chiarire rispetto all'articolo in questione, ma mi soffermerò su quelli che mi sembrano importanti. Nella prima frase si leggeva chiaramente che i fogli di Leonardo «re-  
cano la visione della ricostruzione del mondo che non s'arresta»<sup>199</sup>. A me non sembra che Leonardo avesse mai parlato di ricostruzione del mondo ma che questa sia piuttosto un'attitudine iniziata dai futuristi che avevano utilizzato termini come rinascita, distruzione (ai fini di una ricostruzione); si pensi al manifesto sulla *Ricostruzione Futurista dell'Universo*. Così la parola "ricostruzione" mi sembra più un'espressione utilizzata dal Nicodemi perché viziata da un atteggiamento filofascista, piuttosto che una chiara espressione leonardesca. In secondo luogo, lo scopo dell'esaltazione della figura Leonardesca è ben chiaro: l'autarchia era l'esaltazione del genio italiano. E se si voleva esportare il genio italiano, si doveva cercare di nobilitarlo trovando altrettante nobili radici storiche. E chi se non Leonardo poteva incarnare questa giusta rappresentazione? L'articolo si collocava esattamente a metà tra due importanti eventi in Italia: l'esposizione, nel 1936, di alcuni disegni del maestro vinciano alla Biblioteca Ambrosiana, che fu un importante punto di partenza per la rivalutazione dell'artista a simbolo di un'immagine da esportare nel mondo<sup>200</sup>, ed una mostra sul celebre artista curata da Giuseppe Pagano al Palazzo dell'Arte a Milano inaugurata il 9 maggio e conclusasi il 1 ottobre del 1939<sup>201</sup>.

L'esposizione dei disegni alla Biblioteca Ambrosiana fu progettata ed in seguito allestita da Mons. Giovanni Galbiati, all'epoca prefetto dell'Ambrosiana. Mons. Galbiati riordinò i disegni che dapprima fecero parte di questa esposizione temporanea, ma che avrebbero in seguito fatto parte della Sala Leonardesca, inaugurata nel 1938<sup>202</sup>. La mostra a Palazzo dell'Arte, il cui curatore fu Pagano, ebbe proprio Giorgio Nicodemi come segretario<sup>203</sup>. Questo evento vide la feconda collaborazione di tanti artisti, non senza problemi. L'allestimento infatti è stato considerato molto difficoltoso dallo

---

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *I disegni artistici di Leonardo alla Biblioteca Ambrosiana*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", anno XV, novembre 1936, pp. 39-42.

<sup>201</sup> *Mostra di Leonardo da Vinc. Guida ufficiale*, Milano, Soc. Anonima Milanese Editrice, 1939, (catal. mostra. maggio-ottobre 1939).

<sup>202</sup> Riporto in nota questo testo che raccolse letture e discorsi tenuti da Galbiati nel 31 marzo 1938 all'inaugurazione dell'esposizione, ma poi pubblicato nel 1939. Galbiati, Giovanni, *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta all'Ambrosiana*, Milano, Hoepli, 1939.

<sup>203</sup> Pagano, Giuseppe, *La Mostra di Leonardo nel Palazzo dell'Arte*, in "Casabella-Costruzioni", n. 141, settembre 1939, pp. 6-12.

stesso Pagano, poiché vi era il rischio di cadere in messinscene e rievocazioni fini a se stesse<sup>204</sup>. Alla realizzazione vennero chiamati i più importanti architetti del razionalismo, tra cui Renato Camus, Minoletti, Luigi Figini e Gino Pollini, Renzo Zavarella, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti, Guido Frette e molti altri, a cui proprio Pagano volle aggiungere i due nomi ormai affermati di Bianchetti e Pea.

La redazione di “Casabella” considerò qualche anno più tardi la mostra leonardesca «un’occasione mancata», poiché «s’incominciavano a sentire in questa mostra i primi sintomi della stanchezza che fece così incerta la *Triennale* seguente; ancora una volta le cose dell’arte dissero prima e meglio di ogni altra cosa quanto segretamente accadeva tra gli uomini, o stava per accadere. Questa volta si tratta della guerra; essa scoppiò nel centro dell’Europa, non ancora in Italia, prima che la mostra Leonardesca chiudesse»<sup>205</sup>.

La mostra fu suddivisa in tre sezioni: una di evocazione degli ambienti attraverso i quali visse Leonardo; una per la presentazione di Leonardo scienziato e tecnico, soprattutto con macchine e applicazioni; la terza per Leonardo artista e per gli artisti del suo tempo. Particolarmente interessanti furono, a giudicare dalle fotografie, la galleria ricostruita a modello della bottega del Verrocchio, e la sala che paragonava ambienti della Firenze Medicea con quelli della Milano Sforzesca (**Fig. 34**). Bianchetti e Pea firmarono la sala dell’iconografia vinciana occupando quindi un posto di notevole rilievo nonché difficoltà.

(Le fotografie in bianco e nero purtroppo non mettono in evidenza i caratteri cromatici che probabilmente caratterizzavano l’intervento, ma se ne distinguono i motivi e l’originalità compositiva). L’allestimento della sala dell’iconografia vinciana si componeva di elementi bidimensionali e tridimensionali, con l’uso di cavi ed elementi geometrici che s’intrecciavano creando una specie di trama e ordito, e contribuivano ad un’ambientazione quasi illusoria. L’immagine del volto di Leonardo dominava la composizione ma si fondeva anche con gli elementi astratti che la circondavano come fosse un tutt’uno con essi. La tecnica usata, allora molto di moda ed utilizzata dai più grandi progettisti come Figini, Pollini, Nizzoli e molti altri, era quella del disegno misto a collage di soggetti reali.

Pagano, sempre su “Casabella”, scrisse: «Gli architetti si limitarono allo studio di accostamenti sulle bianche pareti di qualche autentico elemento antico ma eccitandone il valore oltre quello che gli stessi oggetti avrebbero in un museo, ricomponendoli in un’inedita prospettiva lirica. Ad accentuare questo linguaggio lirico ed evocativo servì mirabilmente l’opera dei pittori Buffoni e Segota. Parti-

---

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Parliamo un po’ di Esposizioni*, in “Casabella-Costruzioni”, n. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 23-40.



colarmente la sala dell'iconografia, per la maggiore libertà del tema, poté essere studiata con una vivace autonomia architettonica realizzata con motivi plastici e coloristici inediti»<sup>206</sup>. Questa mostra fu inaugurata esattamente un mese dopo la XX Fiera di Milano in cui il padiglione della Snia Viscosa era un'esaltazione del genio italiano, tema che fece da filoconduttore di una propaganda che arrivò all'estero: infatti la mostra leonardesca di Palazzo dell'Arte fu riproposta fedelmente l'anno successivo, il 1940, a New York con il titolo *Exhibition of the Scientific Achievements of Leonardo da Vinci* al New York Museum of Science and Industry<sup>207</sup>.

### 5.5. Una curiosità: la musica come arma di propaganda.

Nel 1937 la Snia Viscosa commissionò a Carlo Buti, famoso cantante dell'epoca, la canzone *Il miracolo della lana*<sup>208</sup>. Una brillante operazione di immagine legava il testo di questa canzone con la copertina della rivista della Snia Viscosa del n. 11 del 1937 (**Fig. 35**) : nella canzone si parlava di un padre che, trovandosi in guerra, chiedeva al Sole di forgiare coi suoi bei raggi d'oro un filo magico, il Lanital, per coprire il proprio bambino e fargli fare sogni tranquilli. Il testo del ritornello diceva infatti: «Dammi tu, sole d'Italia, da scaldar la mia creatura! Porta tu, tra queste mura, il tuo mite raggio d'or! Fanne un filo prodigioso per vestir il bimbo mio! Scendi tu sole di Dio sulla culla del mio amor!»<sup>209</sup>. Osservando la suddetta copertina si nota chiaramente una mamma che teneva per mano due bimbi (il padre non c'era perché in guerra), che guardava verso il sole da cui nasceva la scritta LANITAL di color oro, il “vero” sol dell'avvenir!

La canzone, omaggiando fortemente la fibra di latte, si concludeva con un'esaltazione della fede che portava al successo: «Lanital, lana d'Italia forse in questo tuo tepore è ravvolto il nostro cuore che il tuo filo dipanò. Quel tuo filo prodigioso che è sottile ma non cede, come il filo della fede che un Impero ti donò», esattamente in linea con lo slogan mussoliniano «nella fede il successo»<sup>210</sup>.

---

<sup>206</sup> Pagano, Giuseppe, *La Mostra di Leonardo nel Palazzo dell'Arte*, in “Casabella-Costruzioni”, n. 141, settembre 1939, pp. 6-12.

<sup>207</sup> Huber, Antonella, *La Snia Viscosa e il genio italico*, in Lupano, Mario e Alessandra Vaccari (a cura di), *op. cit.*, pp. 274.

<sup>208</sup> Buti, Carlo, *Il miracolo della Lana*, di Del Pelo - De Torres - Simeoni; 1937; Columbia.  
La canzone, da ascoltare assolutamente per il testo scritto a tavolino appositamente per il lanital, è rintracciabile qui: <http://www.youtube.com/watch?v=rLRIj2mMBIs> consultato il 28/04/2013. Si trova inoltre, cliccando su Informazioni, il testo completo.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> Non so la fonte bibliografica ma la frase è riportata in varie immagini che videro il volto di Mussolini affiancato da questa scritta in corsivo.

## Cap. 6. La Snia Viscosa tra Mostre, Esposizioni e Fiere.

Questo capitolo affronta i più salienti momenti espositivi della Snia Viscosa. Poiché nel 1935, sia all'Esposizione di Bruxelles che alla Fiera Campionaria il prodotto con cui Snia Viscosa si presentò era ancora Sniafiocco, tessile non autarchico, il punto di partenza di questo capitolo è il 1936, anno in cui la Snia Viscosa decise di attuare la produzione di tessili autarchici presentando il Lanital alla XVII Fiera Campionaria. Dal 1936 infatti la società si dette un triennio come tempistica in cui poter effettuare il lancio di tali prodotti sul mercato, realizzarne la campagna pubblicitaria, presentare e mettere in pratica il progetto di Torviscosa. Questo triennio vide lo slogan ripetuto di Ieri-Oggi-Domani. A questo triennio era però doveroso aggiungere il 1939, anno in cui la Snia Viscosa ottenne il meritato riconoscimento mondiale, all'interno della *New York's World Fair*.

### 6.1 Una panoramica sulle modalità espositive negli anni Trenta.

«Con le esposizioni temporanee degli anni Trenta nasce, in Italia, un nuovo genere “intermedio”, terreno d'incontro tra le arti e occasione per la nuova architettura di realizzarsi»<sup>211</sup>. Così iniziava un breve passo degli studiosi Barbara Pastor e Sandro Solci in cui veniva sottolineata la tensione a dare un contenuto preciso, una trama concettuale all'esposizione che, fino ad allora, male si accordava col carattere effimero della breve durata dell'evento. Purtroppo però, come ammonisce giustamente Sergio Polano, che si è occupato più degli altri di questo tema, «l'assenza quasi totale di riflessione critica nei confronti del mostrare è un dato obiettivo quanto paradossale se si pensa all'importanza quantitativa e qualitativa che le mostre hanno assunto nella produzione culturale contemporanea e, di conseguenza, al rilievo non indifferente dell'allestimento, che ne è lo strumento di messa in forma. Una chiave per spiegare questa pervicace astinenza critica sembra essere proprio il ruolo indifferente che si attribuisce all'allestimento, quasi fosse un processo naturale e immediato, un disporsi spontaneo dei materiali, senza mediazioni, oppure una finzione tecnica e neutrale, una sorta di traduzione meccanica del catalogo, il suo equivalente al vero»<sup>212</sup>.

L'architetto Giuseppe Samonà scrisse anni prima, in un saggio su Franco Albini, ma con varie considerazioni sulle modalità espositive degli anni Trenta, che «due fatti hanno un profondo significato operativo: la coscienza dell'architetto di operare per qualcosa di più profondo delle strutture fittizie a cui erano costrette le sue visioni spaziali, costruite per finzioni e che avrebbero avuto una vita effimera di pochi mesi, e l'intuizione conseguente che, malgrado tale stato di fatto, anche in quelle

---

<sup>211</sup> Pastor, Barbara e Sandro Polci (a cura di), *Parliamo un po' di esposizioni. Le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Venezia, Università Internazionale dell'Arte, 1985, pp. 2-6.

<sup>212</sup> Polano, Sergio (a cura di), *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine, 2000, p. 52.

orditure fittizie era possibile e necessario combattere per l'architettura moderna, cercando una coerenza tra forma e struttura, che potesse stabilmente persistere come metodo di lavoro, come ricerca di una realtà spaziale, proprio perché creata in un campo più di ogni altro soggetto ai funambolismi formalistici d'effetto sicuro e ai costruttivismi incontrollati di un gusto alla moda»<sup>213</sup>.

La prima personalità di spicco che scrisse di Esposizioni, vivendole in prima persona, fu l'architetto Giuseppe Pagano nel 1941<sup>214</sup>. Senza dilungarsi su ciò che stesse caratterizzando il gusto di quegli anni, Pagano considerava le esposizioni come banco di prova su cui sperimentare le novità che potessero essere recepite ed accettate dalle masse. La chiave di questa possibile sperimentazione stava, secondo l'architetto, nell'essere eventi occasionali, nel loro carattere di provvisorietà. Tre sarebbero le condizioni necessarie per una corretta realizzazione espositiva: l'interazione tra chi la finanzia (presidenza e amministrazione), chi la organizza (tecnici specializzati negli argomenti specifici) e chi la realizza (direzione artistica degli allestimenti). Soprattutto quando la terza voce è ben organizzata, l'esposizione può assumere l'importanza di una grande battaglia vinta nel campo dell'arte e del gusto. «Questa verità molto raramente viene accettata in tutta la sua irrimediabile evidenza. Essa deve sottostare all'orgogliosa presunzione dei comitati ordinatori, deve rassegnarsi all'obbedienza di direttive spesso assurde, talvolta contrarie al più elementare buon senso»<sup>215</sup>.

È dallo scontro con il mondo pubblicitario che gli architetti hanno saputo inventare nuove soluzioni rinnovando un linguaggio che andasse incontro al gusto delle masse nonché alla causa delle industrie rappresentate, inserendosi a pieno titolo nella modernità. L'architetto intenzionato a riuscire non doveva però affidarsi solo alla propria arte: egli doveva affidarsi alla collaborazione di altri artisti come scultori, pittori, scenografi e soprattutto grafici, veri e propri antagonisti degli architetti stessi. «Quale più alta espressione fantastica di quella ottenuta modernamente per ragioni pubblicitarie? Quale stimolo più eccitante per un poeta vivo se non quello di esaltare con tutte le scaltrezze dell'arte le cose, le idee, i prodotti della civiltà contemporanea? [...] Forse non è escluso che solo ad essa [l'arte pubblicitaria n.d.r.] spetti il diritto di rappresentare quella spiritualità che invano gli accademici ricercano nelle analogie col passato. È certo, in ogni modo, che gli artisti più vivi trovano nell'arte pubblicitaria il conforto di potersi abbandonare senza pudori al fantastico mondo dei sogni e della poesia»<sup>216</sup>. Le architetture del tempo andavano molto al di là del semplice oggetto da pubblicizzare. Lo sospendevano in una sala dove, una volta entrati, si poteva ammirare il prodotto

---

<sup>213</sup> Samonà, Giuseppe, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, in "Zodiac", anno II, n. 3, marzo, 1958, p. 84.

<sup>214</sup> Pagano, Giuseppe, *Parliamo un po' di esposizioni*, in "Casabella Costruzioni", anno XIX, n. 159-160, marzo-aprile, 1941, pp. 36-48.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

così come la suddivisione degli spazi dedicati ad esso e le architetture, a volte anche astratte, di corredo al tutto.

Infatti «la scuola italiana degli anni Trenta ha insegnato a intendere l'allestimento quale astratta concezione spaziale, basata su forme e soluzioni di volta in volta originalmente appropriate»<sup>217</sup>. Secondo Agnoldomenico Pica, dopo la Grande Guerra, «non tanto lo stile, il gusto, l'ordine dell'esposizione mutarono quanto il più intimo senso di questa. Dopo un secolo di storia densa e trionfale [si riferisce alle grandi esposizioni dell'800 *n.d.r.*], l'esposizione viene assumendo compiti e postulando fini di natura squisitamente spirituale. Queste ambizioni spirituali, ideologicamente propagandistiche, culturali, didascaliche, tendono a diventare dominanti e, talora, esclusive»<sup>218</sup>. Artisticamente, questa operazione faceva parte di un processo enormemente più complesso avvenuto all'inizio del secolo scorso, che vide mettere in secondo piano la letteratura in favore di una rivalutazione delle arti visive entrate molto più prepotentemente nella vita delle persone; non per niente il '900 è stato il secolo dell'immagine.

«L'esposizione, particolare e spettacolare organizzazione delle immagini, assunse subito e prima di altri mezzi, una funzione preminente. Non esistono più prodotti o manufatti, oggetti da far vedere e, separatamente, ambienti o vetrine che in bell'ordine li contengano: esistono invece, e urgono, un'idea da dimostrare e da difendere, un programma da illustrare, una teoria da indicare e saggiare»<sup>219</sup>. Esempi lampanti di questa modalità astratta dell'esporre secondo concetti, possono essere la *Sala della Coerenza* di Belgioioso per la *V Triennale*, o anche la *Sala d'Icaro* di Giuseppe Pagano alla *Mostra dell'Aeronautica Militare* del 1934 in cui, per omaggiare il volo, venne progettata e realizzata una spirale di forma elicoidale di quasi 14 metri, che ricordasse il movimento di un corpo che fluttua nell'aria<sup>220</sup>. Non a caso, l'architetto Annamaria Mazzucchelli scrisse che la *Mostra dell'Aeronautica Militare* aveva un preciso valore stilistico come affermazione di alcune correnti del gusto moderno in linea con una certa spiritualità collettiva. «La mostra è, generalmente, nello stile dell'architettura moderna: il visitatore, prescindendo dall'argomento, può compiere quasi una rassegna delle tendenze dell'architettura europea, e della loro risonanza in Italia. Il gusto architettonico della mostra non consiste nel fatto che ad ordinarla furono chiamati degli architetti (vi sono anche pittori e perfino uno scrittore d'arte): consiste invece nel particolare indirizzo della disposizione

---

<sup>217</sup> Castagnara Codeluppi, Manuela, *In Scaena*, in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 124-126.

<sup>218</sup> Pica, Agnoldomenico, *Introduzione*, in Aloï, Roberto (a cura di), *Esposizioni, architetture, allestimenti*, Milano, Hoepli, 1960, pp. 3-26.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> Redazione di Casabella, *La Sala d'Icaro*, in "Casabella", anno XII, n. 80, agosto 1934, pp. 21-23.

che è una costruzione anziché una illustrazione»<sup>221</sup>. E ancora, il manifesto astratto per il padiglione della Fiera di Milano del 1938 della ditta di costruzione edilizia Faesite redatto da Erberto Carboni raffigurava paradossalmente due forme non proprio consone all'edilizia stessa, ovvero una sottile ma molto grande mezza luna ed un cono, a riprova di un tentativo di fomentare una certa curiosità in chi si fosse addentrato nel padiglione a scoprire forme e materiali nuovi, partendo da un dato astratto<sup>222</sup>.

Nel 1954 l'architetto Lodovico Barbiano di Belgioioso, in una breve panoramica sulle varie edizioni delle Triennali, si soffermava in particolare sull'edizione del 1936, in cui si verificò un fatto nuovo e cioè la presenza delle sezioni destinate a svolgere una tesi per la persuasione del pubblico e la propaganda delle idee. «La necessità di dare un corpo visibile ad una tesi teorica suscita, di per se stessa, la nascita di una nuova forma di espressione: la definizione di uno spazio ove si crei un'atmosfera propizia, complementato dagli elementi che suscitino nel pubblico quello stato di emozione che ne accentui la ricettività»<sup>223</sup>. Secondo Pica, l'allestitore è un oratore il cui discorso veniva messo in pratica in modo visivo a tutto campo intorno allo spettatore che era immerso, nello stesso evento, in diversi percorsi di allestimento.

Si noti che spesso, a causa della mancanza di una critica specializzata sull'argomento, si tende a confondere le parole "allestire", "mostrare" ed "esporre". A questo proposito, Francesco Dal Co precisa: «Tra mostrare e allestire vi è consanguineità, ma non coincidenza. Allestendo uno spazio essenzialmente lo si predispone per un'attesa, destinata a venir sciolta dal mostrare. [...] Se allestire è una predisposizione, è nell'atto del mostrare che la decorazione appare come arte [...] dell'offrire e porgere le cose, sottolineandone l'autonomo valore. Allestire, in fondo, significa operare nel senso di porgere, sebbene questa offerta non esaurisca il mostrare»<sup>224</sup>. Alla parola allestire si lega quindi un significato di progettualità di tutto l'ambiente e non del singolo oggetto, legandosi in un particolare rapporto tra luogo, evento temporaneo e oggetto, appunto in mostra: ecco perché è corretto usare questa parola. Inoltre la progettazione può porre l'accento su tre elementi fondamentali: sul luogo, sull'oggetto, sulla modalità espositiva. La soluzione finale però, per risultare efficace, non dovrebbe mai far prevaricare in modo netto il contenuto sul contenitore o viceversa, ma farli convivere in un rapporto equilibrato. Puntualizza Nicola Marras, che «separare l'oggetto dall'allestimento, fa smarrire il senso reciproco delle parti, poiché ognuna tende a esibire le proprie ragioni in una inter-

---

<sup>221</sup> Mazzucchelli, Anna Maria, *Stile di una mostra*, in "Casabella", anno XII, n. 80, agosto 1934, pp. 6-9.

<sup>222</sup> Giolli, Raffaello, *Pubblicità*, in "Casabella Costruzioni", anno XVI, n. 127, luglio 1938, pp. 26-27.

<sup>223</sup> Barbiano di Belgioioso, Lodovico, *L'evoluzione del metodo espositivo delle passate Triennali*, in "Casabella", anno XXXVIII, n. 203, novembre-dicembre 1954, pp. 31-33.

<sup>224</sup> Dal Co, Francesco, *Mostrare, allestire, esporre*, in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 11-32.

minabile frammentazione. L'oggetto mostrato rimanda a modi di riflessione, a luoghi del fare, a eventi o cose, comunque diversi. Così come le varie componenti dell'allestimento, decontestualizzate, non formano una traccia della mostra, ma rappresentano solo se stesse, quali forme di tecniche che, isolandosi, ripropongono l'autonomia delle proprie discipline»<sup>225</sup>. L'allestimento è considerato quindi un processo, il cui risultato, opportunamente fruito, assume per il visitatore il carattere di esperienza; ludica, formativa, educativa, caratteristiche su cui aveva tentato un primo generale approccio Raffaello Giolli<sup>226</sup>. Così Marras, nello stesso saggio, lamentando ancora una volta l'assenza di una letteratura critica specializzata, si sente in dovere di sottolineare gli elementi più tipici degli allestimenti negli anni Trenta e Quaranta, ricordando, e tentando una rivalutazione, di quelli che più hanno contribuito alla sperimentazione di un linguaggio: l'illuminazione, il basamento, il pannello, la bacheca, il luogo ed infine il percorso.

Nel 1930 tutto questo però spiazzò molte personalità non abituate al nuovo linguaggio espositivo: uno su tutti, Pietro Maria Bardi, palesò il suo rammarico poiché ormai le più recenti esposizioni, senza specificare quali, avevano «migliaia di pezzi da osservare, con sale e sale, con scale e scale: è stata questa una delle trovate più scellerate della democrazia». Si commetteva, secondo Bardi, l'errore di «non tener conto dell'arte indicatrice, l'architettura, e si mostrano quadri o sculture che, in definitiva, devono poi servire ad essa. [...] L'estraneità degli architetti alle faccende della pittura e della scultura porta alla svagatezza che domina il lavoro dei pittori, i quali fanno quadrettini o macchine immense, senza pensare che una tavoletta stona in una parete, e che un telone non può passare dalla porta d'una abitazione moderna»<sup>227</sup>.

Sempre nel 1930, un grande evento spaccò la critica in due: la *IV Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa e Industriale Moderna*, ovvero la *IV Triennale di Monza*. Il direttore di Casabella, Edoardo Persico, provò di ricucire lo strappo attuato dalla critica, frutto a suo avviso di interessi più che di verità, cercando un dialogo. Già l'inizio di un suo articolo sulla Triennale monzese era polemico: «A leggere qualche critico, od a sentire i visitatori più intelligenti, questa Esposizione di Monza sarebbe divisa in due partiti estremi: neoclassici da un canto e razionalisti dall'altro»<sup>228</sup>. In un altro articolo intitolato *Arredamento a Monza*, lo stesso autore riassumeva l'esposizione come «una corsa fatta da persone che si pongono, sul criterio della scelta, da un punto di vista moderno, senza ostilità

---

<sup>225</sup> Marras, Nicola, *Breviario strumentale*, in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 101-112.

<sup>226</sup> Giolli, Raffaello, *La parola ai bambini*, in De Seta, Cesare (a cura di), *Raffaello Giolli. L'Architettura Razionale*, Bari, Laterza, 1972, pp. 159-168.

<sup>227</sup> Bardi, Pietro Maria, *Nuove esigenze delle esposizioni*, articolo apparso su "Ambrosiano" del 1930 ma ripubblicato in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 530-532.

<sup>228</sup> Leader (pseudonimo di Persico, Edoardo), *Tendenze e realizzazioni*, in "La Casa Bella", anno VII, n. 29, maggio 1930, p. 27.

e senza partiti presi»<sup>229</sup>. Persico pensava che, al di là delle differenze formali, quelli visti come due “movimenti”, non erano altro che le espressioni di un’unica corrente, e che si dovesse accettare «il termine “neoclassico” come una tendenza milanese più che italiana, unicamente come una moda. [...] Il fatto di un gusto nuovo è affidato, perciò all’indirizzo razionalista»<sup>230</sup>. Dunque, secondo il critico Fabrizio Brunetti, in disaccordo con Persico, «la bellezza e la solennità della classicità vengono intese come equivalenti alla bellezza e alla solennità della razionalità: così come [...] il razionalismo, anche se nella sua logica “modernità” è in stretta correlazione con la concezione classica, [...] pur non essendo legato alle forme del classicismo, è tuttavia permeato della sua essenza»<sup>231</sup>. Mostrare al pubblico come dovesse essere intesa modernamente un’opera d’arte antica e come possa ispirare l’artista moderno negli allestimenti espositivi divenne una delle linee guida, secondo Pastor, programmaticamente espressa dagli anni Trenta ai primi Quaranta. E ancora di più nelle esperienze di Albin, dei BBPR (acronimo del gruppo di architetti Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers) e di Scarpa, il cui riordinamento del patrimonio artistico antico all’interno dei musei, a partire dal 1949 fino agli anni Settanta, divenne la conferma di un atteggiamento critico del preesistente, vera e propria critica della sua storicità; così l’inserimento dell’antico nel contesto moderno, almeno nel periodo che sto esaminando, serviva anche ad ottenere effetti di straniamento. «La sospensione, [...] la percezione distratta, è caratteristica comune negli allestimenti in generale di quegli anni, espressa dal tentativo di istituire nuove relazioni tra architettura interpretata, spazialità progettata, sistema degli oggetti esposti e sistema degli arredi»<sup>232</sup>. Nelle prossime pagine, illustrerò come molte sale videro la presenza di statue o manifesti che richiamavano la cultura classica della romanità: ho voluto perciò riportare le parole di alcuni studiosi per sottolineare come l’introduzione delle opere della classicità all’interno dei padiglioni espositivi non fu soltanto una scelta in linea con la propaganda imperiale di regime, come la maggior parte della critica ha per anni affermato, ma una naturale conseguenza che sfociò da questo confronto di tendenze.

Vorrei partire proprio dall’*Esposizione di Monza* del 1930 per illustrare la modalità nell’esporre i Tessuti nei primi anni del decennio, affidata più volte all’architetto Luciano Baldessari. Lo spazio del padiglione fu diviso in due grazie ad una grande curvatura ad “S” posta al centro, con intorno vari pannelli ed esili colonne su cui venivano adagiati i tessuti, soluzione simile già usata dall’architetto l’anno precedente per la Esposizione Internazionale di Barcellona. Faludi fu il primo

<sup>229</sup> Leader (pseudonimo di Persico, Edoardo), *Arredamento a Monza*, in “La Casa Bella”, anno VII, n. 30, giugno 1930, pp. 26-33.

<sup>230</sup> Brunetti, Fabrizio, *Architetti e Fascismo*, Firenze, Alinea, 1993, pp. 239-241.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> Pastor, Barbara e Sandro Polci (a cura di), *Parliamo un po’ di esposizioni...*, pp. 2-6.

a riprendere, qualche anno dopo, queste forme sinuose ad “S” nella realizzazione del negozio della Snia Viscosa a Milano (ad esempio per il bancone). Dopo la costruzione nel 1931-32 del palazzo per uffici nello stabilimento De Angeli-Frua a Milano ed il padiglione Vesta per la Fiera di Milano del 1933, Baldessari, per segnare lo spazio espositivo dell’Ital-Moda D.A.F., evento organizzato dalla De Angeli-Frua, riprese la forma ad “S” sia per dividere gli spazi, sia come motivo decorativo nel soffitto: a questo aggiunse il manichino-lampada già usato per l’Esposizione Internazionale di Barcellona<sup>233</sup>. È proprio con queste due ultime esposizioni tessili che il dibattito iniziato da Persico subì una variazione: Raffaello Giolli infatti, scrisse: «Le riviste italiane d’architettura stanno facendo delle grosse questioni: architettura razionale o classica? Mediterranea o europea? Ornamentale o meccanica? Grosse questioni: ma noi preferiamo farne un’altra: quali sono gli architetti italiani? E che cosa fanno?»<sup>234</sup>. L’articolo si risolveva in un elogio a Baldessari per aver imboccato una strada che non subordinasse l’architettura alle altre arti, ma che la rendesse finalmente protagonista nel presentare un oggetto: la carta vincente con cui Baldessari poté rinnovare il linguaggio razionalista era, secondo Giolli, l’aver ottenuto, attraverso limpidezza e chiarezza delle forme, un ambiente in cui venivano valorizzati anche i toni scuri, senza scadere nella «camera d’ospedale eccessivamente igienica o nel salotto ascetico, eccessivamente purificato. Basta un’ombra, una curva d’una tenda, lo scintillio allucinato d’uno specchio, perché un accento magico penetri l’ambiente razionale»<sup>235</sup>.

Rivoluzionando le modalità espositive, cambiarono anche l’affluenza del pubblico e l’accoglienza di esso nei grandi eventi. Già nelle grandi esposizioni Ottocentesche si era rimasti sbalorditi dallo spostamento di masse oceaniche, ma era giunto il momento di gestire e controllare questi afflussi. Negli anni Trenta il tema della conformazione e organizzazione di una manifestazione fieristica assunse il ruolo di esperienza cruciale. Lo spazio della fiera, infatti, riproduceva in miniatura il territorio della città, e non era più confinabile al ruolo di contenitore ma doveva veicolare nel suo complesso un’immagine autonoma e unitaria della manifestazione, in grado di integrare e di dialogare con i singoli fatti espositivi. La messa in atto di un’esposizione é qualcosa di più di un semplice progetto del mostrare: è la realizzazione di un discorso spaziale che si sviluppa nel tempo secondo un gioco di parole che descrive la manifestazione come «una forma di progetto permanente di eventi provvisori»<sup>236</sup>.

Edoardo Persico sosteneva che la Fiera di Milano appariva, a chi non ne comprendesse il valore e-

<sup>233</sup> De Seta, Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari, Laterza, 1972, pp. 229-232.

<sup>234</sup> Giolli, Raffaello, *Architetti italiani: Baldessari*, in De Seta, Cesare (a cura di), *Raffaello Giolli. L’architettura...*, pp. 179-186.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> Nester-Piotrowski, Marek, *Progettare l’evento*, in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 131-133.



conomico, soltanto un quartiere della città; l'evento Fiera, doveva essere invece rivalutato come vetrina internazionale in cui sperimentare soluzioni architettoniche in sintonia con il nuovo interesse europeo per le linee più ricercate della modernità<sup>237</sup>. E queste rivalutazioni, dagli anni Trenta in poi si verificarono con risultati impensabili.

## 6.2. La *I Mostra dell'arte grafica e del cartellone*. Roma, 1936.

Il 2 febbraio 1936 inaugurò a Roma la *I° Mostra dell'arte grafica e del cartellone* con sede a Palazzo delle Esposizioni e alla presenza di Vittorio Emanuele III. Organizzata dalla Confederazione Fascista Professionisti e Artisti e dal Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti, vide come presidente Antonio Maraini, segretario generale Ugo Ortona ed una giuria composta da Marcello Dudovich, Giovanni Guerrini e Virgilio Retrosi<sup>238</sup>. L'allestimento vide anche la collaborazione di Mario Sironi che si era già messo in evidenza per la *Mostra della Rivoluzione Fascista* fatta negli stessi ambienti quattro anni prima. Tra i cinquantotto artisti, si possono evidenziare i nomi di Leopoldo Metlicovitz, Duilio Cambellotti, Leonetto Cappiello, Erberto Carboni, Marcello Nizzoli, Araca per citare i più importanti.

Il catalogo della mostra si aprì con la dichiarazione: «un'opera d'arte non sembrò per lungo tempo il cartellone. Bisognò che attraverso la qualità geniali di alcuni grandi artisti ad essa dedicatisi conquistassero le sue lettere di nobiltà. [...] Per noi il cartellone è una delle espressioni più genuine e sincere del nostro tempo. [...] Basterà che sopravvivano quei pochi buoni ove si riflette un gusto, una società, un'epoca, perché quest'arte abbia diritto a restare nella Storia»<sup>239</sup>.

La Snia Viscosa era presente soprattutto con i cartelloni e l'opera grafica di Araca. In una sala dedicata all'azienda (**Fig. 36**), Araca era presente con il pupazzo di Snia Fiocco disegnato, il manifesto con Sniafiocco che alzava il tessuto dell'indipendenza, ed altri opuscoli, piccole composizioni grafiche o copertine della rivista della Snia. I suoi cartelloni non solo erano esposti occupando gran parte della sala, ma formavano anche la sagoma del fascio littorio, caratteristica comune di quegli anni. Giustapposto a quest'ultimo era una riproduzione fotografica, messa obliqua, della torre della Snia Viscosa realizzata l'anno precedente per la Fiera Campionaria di Milano (**Fig. 37**) dagli architetti Eugenio Giacomo Faludi (nome italianizzato di Jakab Floh) e Giancarlo Palanti<sup>240</sup>. Questa torre

---

<sup>237</sup> Persico, Edoardo, *Un manuale di Architettura: la Fiera di Milano*, in "L'Italia letteraria", 22 aprile 1934 ripubblicato in Veronesi, Giulia (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 130-131.

<sup>238</sup> Villari, Anna, (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

<sup>239</sup> Maraini, Antonio, *Prefazione*, in *Mostra del cartellone e della grafica pubblicitaria*, Roma, Pizzi e Pizio, 1936, p. 7.

<sup>240</sup> *Padiglione Snia Viscosa alla Fiera di Milano*, in "L'Architettura Italiana", anno XXX, n. 4, aprile 1935, pp. 115-121.

aveva una vetrata verticale, la scritta 'Autarchia' sul lato che guardava la piazza della Campionaria, ed era adiacente al padiglione dei tessili; essa si differenziava dalla torre progettata da Giuseppe De Min e Alessandro Rimini in Corso del Littorio<sup>241</sup> (al momento ancora in fase di costruzione) perché quest'ultima (**Fig. 38a e Fig. 38b**) presentava la scritta Snia Viscosa sopra il suo tetto, aveva le facciate verticali piene di finestre, e aveva un altro fabbricato annesso di forma stondata. Al piano terreno di questo edificio, sede centrale della Snia Viscosa nonché primo grattacielo d'Italia, stava il negozio "I Nuovi Tessili" (**Fig. 38c**).

Su "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi" possiamo trovare un'immagine dell'Esposizione di Bruxelles<sup>242</sup>, realizzata l'anno precedente da Faludi in collaborazione con l'architetto Angelo Bianchetti. Il Comitato Centrale dell'Esposizione di Bruxelles aveva assegnato il Grand Prix alla Snia Viscosa con questa motivazione: «per la presentazione del suo nuovo prodotto Sniafiocco, materia prima destinata alla filatura e tessitura»<sup>243</sup>. Avendo avuto, questa, l'aspetto molto simile alla mostra romana in questione, si può ipotizzare che almeno uno dei due allestitori, avesse partecipato all'allestimento della mostra di Roma del 1936. Nel catalogo purtroppo non erano menzionati tutti gli allestitori. La *I° Mostra dell'arte grafica e del cartellone* segnò comunque una doppia svolta: fu l'ultima occasione in cui presentare Sniafiocco in favore del Lanital e fu il primo banco di prova, a livello Italiano, che Snia Viscosa avrebbe dovuto intensificare l'apparato grafico pubblicitario nei momenti espositivi a cui avrebbe partecipato.

### 6.3. La Fiera Campionaria di Milano: origini e caratteristiche.

Dalla nascita, nel 1920, fino al suo stop a causa della guerra, la Fiera Campionaria di Milano ha conosciuto un rapido sviluppo fino ad essere la vera vetrina del prodotto italiano specialmente negli anni dell'autarchia.

Nacque sulla scia di tre grandi manifestazioni precedenti. Nel 1881 ci fu infatti l'Esposizione Nazionale che fu un importante evento per la città di Milano, perché la rese consapevole della sua potenzialità (e futura realtà) industriale: «l'Esposizione Nazionale è una indovinata iniziativa che ha portato oltre un milione di visitatori nazionali ed esteri e che ha contribuito a presentare la città come capitale economica a livello italiano»<sup>244</sup>. Nel 1894 le Esposizioni Riunite furono un primo tenta-

---

<sup>241</sup> Per le informazioni e le fotografie rimando a due importanti siti, quello dell'Ordine Architetti di Milano e quello della Regione Lombardia sui Beni Culturali <http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/723-torre-snia-viscosa/17-milano-alta> e <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00097//> consultati in data 15/9/2013.

<sup>242</sup> *L'Esposizione Universale di Bruxelles*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno II, n. 3, aprile-giugno 1935, p. 13.

<sup>243</sup> *L'Esposizione Universale di Bruxelles*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno II, n. 4, luglio-settembre 1935, p. 11.

<sup>244</sup> Ogliari, Francesco e Riccardo Tammara, *A Spasso nel Tempo*, Milano, Selecta, 2008, pp. 21-25.

tivo di dare a Milano un carattere internazionale. Nel 1906 invece l'Esposizione Internazionale vide la scelta di quell'area, che divenne poi la sede definitiva della Fiera e che si estende (tutt'ora) per tutta l'Ex Piazza d'Armi comprendendo le zone circostanti fino al Parco Sempione<sup>245</sup>. Fu indetto un concorso per la realizzazione del manifesto pubblicitario già dall'anno precedente dalla Casa Ricordi, che annoverava tra i suoi artisti Dudovich, Metlicovitz, Mataloni e Hohenstein. Nessun progetto vinse, ma vennero usati tutti, in spazi e tempi diversi, per evitare una pubblicità troppo ripetitiva. Il progetto di Metlicovitz fu usato per il manifesto, quello di Mataloni per la cartolina postale, quello di Hohenstein per il logo della manifestazione, mentre quello di Dudovich ci rimane oggi sconosciuto<sup>246</sup>. L'Accademia di Brera fu incaricata di allestire il Padiglione delle Arti Grafiche, i cui espositori all'interno sarebbero stati i più grandi editori italiani degli anni Venti e Trenta e cioè Sonzogno e Carrara<sup>247</sup>.

Nel 1920 fu aperta la prima Fiera di Milano. Cadde il termine Esposizione in luogo di Fiera in cui la vendita era considerata il valore aggiunto<sup>248</sup>: ecco il motivo di raffigurare Mercurio (**Fig. 39a**), protettore del commercio, in molti manifesti pubblicitari dall'edizione del 1921 in poi<sup>249</sup>.

Dal 1923 il padiglione dei Tessili fu costruito al centro dell'area fieristica e lì restò fino agli anni successivi: aria di vero cambiamento, visto che la festa inaugurale della Fiera fu organizzata da "Lidel"<sup>250</sup>. Nell'edizione del 1928 l'industriale Cesare Nava cedette il posto al ministro Piero Puricelli che trasformò pian piano la Fiera nella più importante espressione dell'economia italiana sotto il regime fascista, valorizzando soprattutto le industrie che avevano resistito alle sanzioni e messo in pratica i progetti autarchici, come ad esempio proprio la Snia Viscosa<sup>251</sup>.

L'intento del cambiamento della Fiera fu chiaro già dal 1930: la valorizzazione di tutto ciò che riguardava la meccanica, dal tessile all'industria in generale, alla vita di tutti i giorni, tanto che il simbolo della Fiera, da Mercurio, diventò Efesto (**Fig. 40**), protettore del lavoro, fatto da Boccasile nel 1934 che ben rappresentava invece il lavoro soprattutto di tipo meccanico. La Fiera veniva con-

---

<sup>245</sup> *Facevamo la Campionaria. La Fiera di Milano attraverso il suo Archivio Storico 1920-1965*, Milano, Libri Scheiwiller, 2007, p. 11.

<sup>246</sup> Ogliari, Francesco e Riccardo Tammaro, *op. cit.*, p. 41.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>249</sup> <http://archivistorico.fondazionefieramilano.com/la-nostra-storia/1920-22.html> consultato il 18/9/2013.

<sup>250</sup> De Liguoro, Lydia, *Le Battaglie della Moda...*, p. 51.

<sup>251</sup> Ogliari, Francesco e Riccardo Tammaro, *op. cit.*, p. 65.

siderata un momento di grande respiro scientifico<sup>252</sup>, ma soprattutto la meccanica doveva entrare nella vita di tutti i giorni, così i volantini della Fiera furono distribuiti da un robot meccanico parlante (**Fig. 41**) che prevedeva numerosi movimenti del corpo<sup>253</sup>.

Nel 1932 la Fiera Campionaria fu un luogo talmente importante per il popolo italiano da diventare set cinematografico di *Gli uomini, che mascalzoni!* film di Mario Camerini<sup>254</sup>. Nel 1934 l'architetto Edoardo Persico riportava un'importante considerazione sull'architettura della Fiera e cioè che in essa convivevano vari stili architettonici milanesi in una sorta di passeggiata ideale in quel "laboratorio" in cui le più disparate tendenze architettoniche coesistevano creando un paesaggio dal mancato piano organico. Persico ed altri fautori del Razionalismo come Terragni e Pagano fecero notare in più occasioni, in primis sulla rivista "Casabella", che lo spazio della Fiera costituì il luogo in cui si poteva affermare o dimostrare la validità progettuale, tecnica ed estetica dello stile moderno<sup>255</sup>.

#### 6.4. La XVII Fiera Campionaria del 1936.

A poca distanza temporale dall'emanazione delle sanzioni, era infatti il 18 novembre 1935, l'Ente Autonomo Fiera Milano si trovò a dover decidere se ospitare, e come, i padiglioni dei paesi sanzionisti. Così Piero Puricelli, l'allora presidente della Fiera, scrisse sulla "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" che: «Le sanzioni, se non hanno turbato il ritmo produttivo dell'Italia, hanno però obbligato a guardare con occhio diverso i Paesi fornitori. [...] Per quanto concerne l'adesione straniera gli Stati non sanzionisti sono presenti al raduno milanese con ampia rappresentanza [si riferiva a Germania, Austria e Ungheria, inoltre le grandi novità dell'edizione del 1936 furono Giappone e soprattutto Stati Uniti n.d.r.]. Inoltre, il mercato ospita, per ovvie ragioni di tradizionale cortesia Italiana, anche le mostre ufficiali di alcuni paesi Sanzionisti»<sup>256</sup>. Con queste parole di rivendicazione dei diritti lesi, l'Italia dimostrò al mondo con quale energia si era impegnata per realizzare i piani autarchici, esibendoli con orgoglio in vari padiglioni, ma soprattutto nel padiglione dei Tessili che per l'occasione fu «trasformato»<sup>257</sup>. Tale padiglione esisteva già dall'edizione del 1923 ma ospitava le

---

<sup>252</sup> Ivi, p. 9.

<sup>253</sup> Finazzer Froly, Massimiliano, *Memoria (e immaginazione)*, in Finazzer Froly, Massimiliano (a cura di), *La Fiera di Milano. Memoria e Immaginazione*, Milano, Skira, 2004, p. 20.

<sup>254</sup> Villari, Anna, (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

<sup>255</sup> Parodi, Silvia, *op. cit.*, pp. 37-42.

<sup>256</sup> Puricelli, Piero, *La XVII Fiera di Milano*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", Anno XV, n. 4 (aprile) 1936, pp. 89-95.

<sup>257</sup> *Ibidem*. Chiarisco inoltre che il Padiglione della Snia Viscosa sostituì dal 1933 quello delle Arti Grafiche realizzato nel 1927 da Giò Ponti ed Emilio Lancia.

opere degli studenti dell'Accademia dell'Arte Grafica di Milano; solo dalla Fiera Campionaria del 1934 questo fu affidato al ramo tessile.

Per l'edizione del 1936 fu riconfermato nell'allestimento del Padiglione della Snia Viscosa l'architetto ungherese Jakab Floh, italianizzato in Eugenio Giacomo Faludi che aveva allestito lo stesso padiglione anche nell'edizione precedente ma in coppia con l'architetto Giancarlo Palanti. Faludi fu il primo ad inserire il carattere monumentale all'interno della manifestazione, grazie al gigantesco pannello posto in fondo alla sala principale del padiglione Snia (**Fig. 43**). Il pannello vedeva al suo interno immagini di macchinari, uomini e donne al lavoro e uno scienziato; a rafforzare il tutto contribuivano alcune scritte in forma di slogan o di affermazioni. Le figure femminili che lavorano sono sorridenti e sono posizionate accanto ad alcune bottiglie di latte, così da evocare, in modo subliminale, il concetto di madre. Il lavoratore è invece un uomo che guarda verso l'orizzonte, fiero e compreso nel suo lavoro. La figura dello scienziato è rappresentativa del genio italiano, valorizzato dalla scritta: "un nuovo prodotto del genio italiano, una nuova conquista contro l'assedio economico". Altra scritta importante per capire la svolta produttiva ed espositiva era "La Corporazione in atto contro le sanzioni".

Entrando nel padiglione, Faludi faceva trovare le macchine per la lavorazione del Lanital<sup>258</sup> con operaie in grembiule a filare e a mostrare il prodotto finito. Chiunque entrava era messo a conoscenza del procedimento, sicuramente stupefacente agli occhi degli spettatori, i quali potevano toccare con mano "il tessile dell'indipendenza". Di fronte a loro, superato il passaggio obbligato fra i macchinari, potevano osservare il gigantesco cartellone in cui venivano rappresentati il lavoro italiano e la realizzazione del cosiddetto circolo produttivo completo agricolo industriale. Le scritte "Un nuovo prodotto del genio italiano, un'altra conquista contro l'assedio economico" e "la corporazione in atto contro le sanzioni" stavano a documentare la marcia verso quella che sembrava essere l'unica via da percorrere: l'autarchia. A parte l'inserimento di pannelli il carattere auto-celebrativo dell'industria, e quello esplicativo dei processi di produzione, Faludi non sembrava aver rinnovato il padiglione o aver inserito particolari caratteristiche stilistiche nel suo allestimento. L'importanza di questa edizione stava nell'annunciare all'Italia il Lanital, il nuovo assetto economico e l'imminente programma da attuare nel triennio, ma soprattutto nella risposta di indifferenza da parte del regime verso i paesi sanzionisti. Il vero rinnovamento espositivo avvenne l'anno successivo.

---

<sup>258</sup> Per uno sguardo d'insieme sull'allestimento Snia Viscosa alla Fiera del 1936 rimando ai due video dell'Istituto Luce: <http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=11876&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false&section=/> consultato il 24/9/2013 ma è importante anche <http://www.youtube.com/watch?v=VFbqij0S-Vg> consultato il 24/9/2013.

### 6.5. La XVIII Fiera di Milano e gli architetti Cesare Pea e Angelo Bianchetti.

Alla già nominata Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1935 Angelo Bianchetti sperimentò con Faludi i primi progetti di allestimento per alcuni padiglioni di industrie tessili e, a distanza di due anni, replicò il suo contributo nell'allestimento dei padiglioni di Snia Viscosa e Italaion alla Fiera di Milano e non solo. Bianchetti e Pea iniziarono nel 1936 a lavorare in coppia in occasione della *VI Triennale a Milano* al Palazzo dell'Arte. Le aziende del settore tessile, come ad esempio la Chatillon o l'Italaion divennero in seguito alcuni dei maggiori clienti per i quali Bianchetti e Pea realizzarono allestimenti di tipo fieristico<sup>259</sup>.

Bianchetti e Pea furono presenti ad ogni edizione della Fiera Campionaria a partire dal 1937 per quasi vent'anni e realizzarono numerosi allestimenti con alcune aziende: Montecatini, Snia Viscosa, Chatillon, Isotta Fraschini e Lagomarsino. Bianchetti, chiamato probabilmente da Pagano, partecipò alla realizzazione delle sale dedicate al tessile italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, dove collaborò appunto con Pagano e il pittore Costantino Nivola. "Casabella-Costruzioni" dedicò un lungo articolo al Padiglione Italiano di Parigi, pubblicando numerose fotografie degli allestimenti di Bianchetti<sup>260</sup>. Nell'allestimento degli spazi per fiere Bianchetti manifestò la sua adesione al linguaggio del razionalismo. Ragionevolmente si può pensare che questa sua adesione al razionalismo fosse condivisa da Pea, suo collaboratore per vent'anni, nonostante quest'ultimo fosse rimasto fuori dalle Esposizioni di Parigi. I due soci realizzarono importanti mostre ed allestimenti fieristici a partire dalla *Mostra del Tessile Nazionale* tenutasi a Roma nel '37, per la quale si occuparono ancora una volta delle sezioni dedicate alle industrie tessili. Allestirono infatti per l'occasione il padiglione dei coloranti nazionali, quello delle industrie laniere e quello di Raion Fiocco; anche senza lavorare in coppia, ognuno di loro collaborò con artisti diversi, Bianchetti soprattutto con Nizzoli e Pea con Faludi. Fu in questi anni che cominciarono le loro collaborazioni con pittori come Bramante Buffoni, Costantino Nivola, Salvatore Fancello, Giacì Mondaini, che diventarono quasi una costante nel loro lavoro.

Le manifestazioni espositive, sia di carattere commerciale (come la Fiera Campionaria di Milano) che di carattere culturale (come le edizioni della *Triennale di Milano*) costituirono parte degli strumenti di comunicazione di massa del regime. La *Triennale di Milano* nel contempo fu «l'ideale palestra in cui esercitare il loro nuovo linguaggio, che si pone subito in antitesi ai modelli stilistici im-

---

<sup>259</sup> Poiché nel dopoguerra Bianchetti lavorò moltissimo per gli Autogrill Pavesi, questa azienda sul proprio sito, pubblicò una dettagliata biografia dell'artista, anche se non completa, per omaggiarlo dopo la morte.  
<http://www.autogrillpavesi.eu/bianchetti.htm> consultato il 21/9/2013.

<sup>260</sup> *Il padiglione italiano alla Esposizione di Parigi*, in "Casabella-Costruzioni", n. 115, luglio 1937, pp. 59-63.

peranti anche un po' in tutti gli ambienti espositivi»<sup>261</sup>. Padiglioni, stand, strutture pubblicitarie occasionali rientravano in quella branca che è stata definita «architettura improvvisata»<sup>262</sup>, nata per durare poco ed essere consumata in brevissimo tempo.

L'allestimento veniva così considerato come un luogo di sperimentazione, un ideale strumento delle avanguardie per elaborare nuovi modelli dello spazio abitato, un'occasione in cui testare nuovi linguaggi. Aspetto da non tralasciare è stato anche il ruolo fortemente "educativo" delle fiere e delle mostre, poiché negli allestimenti non solo venne stimolata la creatività del progettista ma queste divennero i luoghi in cui si poteva riflettere attentamente sul significato del progetto contemporaneo. Il visitatore veniva educato ad una esperienza moderna, ad un rinnovamento, a nuove immagini. La redazione di "Casabella" nel 1941, in un articolo retrospettivo, a tal proposito scriveva: «Nessuno ritiene che un padiglione d'esposizione possa entrare come qualunque altra costruzione nella storia dell'architettura, si parla di architettura pubblicitaria come di una forma minore di questa arte: così il gusto nuovo circonda le folle dei visitatori, crea intorno e dentro di loro, educandoli, le condizioni perché anche le case e tutti gli edifici nei quali essi vivono le loro giornate rinascano naturalmente nuovi, unica sede di una vita rinnovata. [...] L'importanza delle fiere e delle mostre è sempre più intesa dagli architetti, che considerano con la massima attenzione le infinite possibilità offerte in questo campo al loro lavoro»<sup>263</sup>.

Un articolo redatto dagli stessi Bianchetti e Pea e pubblicato da "Casabella" nel 1941 svelava molto riguardo ai loro intenti progettuali in quella sfera dell'architettura, che riguardava il mondo pubblicitario e merceologico<sup>264</sup>. L'architettura pubblicitaria, secondo i due architetti, investiva un problema essenziale ovvero il passaggio dal concreto all'astratto, dal prodotto all'illustrazione di esso. Ogni esposizione era un'organizzazione di propaganda o di pubblicità collettiva. Avevano ben presente che l'architetto era chiamato a servirsi, secondo le proprie capacità, di un'infinità di elementi di ordine pratico oltre a quelli di ordine intellettuale, in funzione però sempre dell'elemento principale: quello estetico. Su queste basi individuarono delle "classi" in cui suddividere e catalogare i vari progetti, in modo da seguire delle regole ben precise per raggiungere i fini preposti in ciascuna architettura pubblicitaria. Citarono e studiarono in sequenza sistemi generali ed installazioni, in-

---

<sup>261</sup> Bosoni, Giampiero, *Per una storia degli allestimenti in Italia*, in Guerrini, Luca (a cura di), *Design degli interni: contributi al progetto per l'abitare contemporaneo*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 29-41.

<sup>262</sup> *Un percorso tra economia e architettura. Fiera di Milano 1920-1995*, Milano, Electa, 1995, p. 18.

<sup>263</sup> *L'architetto e le Esposizioni*, in "Casabella", n. 159-160, marzo aprile 1941, pp. 84-92.

<sup>264</sup> Bianchetti, Angelo, e Cesare Pea, *Architettura Pubblicitaria*, in "Casabella", n. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 96-102. Questo articolo è stato poi ripubblicato da Mario Universo e si trova qui: Bianchetti, Angelo, e Cesare Pea, *Architettura Pubblicitaria*, in Universo, Mario (a cura di), *Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla scienza (1928-1943)*, Treviso, Canova, 1978, pp. 371-376.

gressi, fontane, telecomunicazioni, richiami pubblicitari, installazioni diverse, ristoranti, simboli, ed infine il breve ma utile passo sul padiglione, dando una forte importanza a quest'ultimo.

«Il padiglione ideale, dal punto di vista pubblicitario, sarebbe quello composto da elementi fissi attinenti alle leggi della statica edilizia e offrenti nel contempo alla fantasia diverse pubblicità di ordine pratico, realizzabili anche in tempi successivi. Dunque non una facciata architettonicamente definita anche se bella, ma un sistema di elementi e di campi in cui esercitare la fantasia del decoratore. [...] Lo studio della struttura lo porterà ad intuizioni di ordine razionalmente architettonico, mentre la possibilità plastica lo porterà a giocare tali elementi con la massima libertà ed a realizzazioni di ordine puramente plastico. [...] Il problema che nasce dall'accostamento dei vari padiglioni ed elementi pubblicitari di una Fiera od Esposizione forma tutto un capitolo importantissimo di urbanistica pubblicitaria la cui regia meriterebbe di essere studiata»<sup>265</sup>.

Si capisce come Bianchetti e Pea concentravano le loro riflessioni sul necessario legame che la progettazione di architetture pubblicitarie doveva avere con le arti plastiche contemporanee. Ritenivano che l'arte plastica in generale influenzasse le costruzioni pubblicitarie molto più che l'architettura vera e propria, e che questo giustificasse la tendenza astrattista di molte fra le più belle opere di architettura pubblicitaria. Non negavano però che nella progettazione di un padiglione la tecnica costruttiva generale rientrasse nel dominio della normale architettura, come ad esempio lo studio planimetrico, i sistemi costruttivi, le installazioni varie, i materiali, ecc...

Per la XVIII Fiera di Milano del 1937 la Snia Viscosa decise di affidare il proprio padiglione a Cesare Pea e Angelo Bianchetti ma con la supervisione di Eugenio Giacomo Faludi. La Snia Viscosa era ben consapevole dell'importanza dell'edizione del 1937, punto cruciale di un progetto di almeno tre anni.

Iniziato nel 1936, questo progetto doveva terminare, come di fatto accadde, con la produzione della cellulosa nazionale nel 1938. Difatti, il grande pannello a fondo parete aveva tre grandi parole d'ordine: Ieri, Oggi, Domani. Su "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi" si riporta che: «per ragioni di chiarezza abbiamo dovuto procedere per gradi illustrando successivamente in tre settori l'industria tessile italiana di ieri, oggi, domani»<sup>266</sup>. Nel dettaglio si voleva creare una continuità temporale tra il passato (ieri, 1936: riduzione dello Sniafiocco e presentazione del Lanital), il presente (oggi, 1937: l'affermazione del Lanital) e il futuro (domani, 1938: presentazione del progetto di inaugurazione del centro di produzione di Torviscosa) che sarebbe avvenuta cinque mesi dopo la Fiera Campionaria, nel settembre 1938. Si potrebbe obiettare che il Raion esisteva già: certo, ma la novità consiste-

---

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> XVIII Fiera Campionaria di Milano, in "Snia Viscosa. I Nuovi Tessili", anno III, n. 11, aprile-giugno 1937, pp. 3-10.



va proprio nella sua produzione completamente autarchica.

Venendo all'allestimento della Fiera del 1937, il padiglione si presentava così: statistiche chiare, macchinari, immagini di lavoro e di risultati concreti, erano buone armi di propaganda. Una volta finito il percorso nel padiglione, lo spettatore poteva accedere allo spazio semicircolare in cui una grande statua della *Vittoria Alata* (**Fig. 45**) teneva il centro della scena, con intorno vari tessuti stesi o disposti in bella mostra. È necessario far luce in modo chiaro su questa statua per dare una corretta interpretazione al senso del padiglione: sul trimestrale della Snia Viscosa si dice che si tratta di una copia della *Vittoria Alata* di Brescia, conservata ancora oggi nel museo archeologico della stessa città. L'importanza data a quel tempo a questa scultura fu tanto grande che cinque mesi dopo, durante la *Mostra Augustea della Romanità*<sup>267</sup> per il bimillenario della nascita di Augusto, essa fu posizionata nella prima sala, detta Atrio della Vittoria, ad aprire l'intera esposizione. Il catalogo della mostra, nel descrivere la statua non lascia spazio a dubbi: «I resti di un carro, rinvenuti insieme colla statua, fanno pensare che la Vittoria fosse rappresentata con la quadriga, con le redini nella destra e una corona nella sinistra. Ma è più attendibile la ricostruzione del vecchio restauro, tolto recentemente e che, basandosi sulla raffigurazione della Colonna Traiana, presentava la dea con il piede posato su un elmo e in atto di incidere il nome della vittoria sullo scudo»<sup>268</sup>. Si chiariva inoltre che la statua, fatta in età Flavia, doveva derivare da un originale greco del IV sec. A.C. L'interpretazione che in quell'anno si dette per il posizionamento di tale immagine nel padiglione Snia Viscosa fu di mettere in evidenza la vittoria dei tessili autarchici, in linea con una forte ripresa della romanità: questa ripresa classica voleva essere ovviamente la spinta ed il monito per l'intero popolo italiano nel riconoscere le proprie radici in un grande passato per cercare di fare del presente un altro grande momento di splendore, tanto più che anche nel 1937 l'Italia era un Impero. Vittoria del progetto autarchico e vittoria del genio italiano andavano di pari passo con il monito per i popoli stranieri che la grandezza dell'Impero italiano era tornata.

Nel 2003 però questa scultura ha subito alcune analisi di restauro e si è arrivati ad una differente interpretazione. «Da simbolo civile e militare, la donna plasmata nel bronzo si è trasformata in dea dell'amore, quale doveva essere alla metà del III secolo a.C., data della sua realizzazione. Secondo i nuovi studi, dunque, non ci si troverebbe più di fronte a una replica romana, ma ad uno dei pochi bronzi di età ellenistica conservati. L'opera originariamente non aveva le ali, e rappresentava la dea Afrodite che ammira il proprio riflesso nello scudo di Ares-Marte, secondo una posa descritta da

---

<sup>267</sup> La mostra, tenuta a Roma e dislocata in vari spazi della città, durò un anno intero dall'inaugurazione del 23 settembre 1937 al 23 settembre 1938.

<sup>268</sup> *Mostra Augustea della Romanità*, Roma, C. Colombo, 1937, p. 9.

Apollonio Rodio nelle Argonautiche»<sup>269</sup>. Anche se oggi l'interpretazione è cambiata, a noi interessa studiare questa statua per come veniva interpretata al tempo, così da leggerne il corretto significato all'interno del padiglione.

Questa ripresa della romanità non fu un'esclusiva del padiglione ma anche dei due manifesti pubblicitari per il Lanital in cui le immagini di due famose statue di Augusto, primo imperatore di Roma, sono inserite a testimoniare il successo del "Tessile dell'Impero", come riportava la scritta dei due manifesti. Il primo manifesto (**Fig. 46**) è quello in cui compariva la statua di Augusto a sedere con una lancia o più probabilmente uno scettro del potere (comunque spezzato). La scelta fu quella di rendere l'idea della morbidezza del Lanital abbinata al suo carattere di "nobiltà" grazie al fatto che Augusto indossava un unico pannello e possedeva appunto lo scettro. Il secondo (**Fig. 47**) ritraeva la statua di *Augusto Loricato* e cioè Augusto che indossava la corazza in pelle dei legionari. Qui l'intento è chiaro: Augusto fu ritratto con l'uniforme di chi andava a combattere in terre lontane (i legionari) per sostenere la causa bellica dell'Impero, quindi chi indossava "i tessuti dell'Impero" ne sposava anche la causa bellica ormai appena conclusasi. Accanto alla sua immagine comparve la scritta "Lanital" e, subito sotto, vari tessuti erano tagliati a mo' di fascio littorio proprio sopra la scritta "I tessuti dell'Impero". Nel padiglione comparve la scritta delle parole del Duce "nella fede il successo", parole che diventarono uno slogan molto ripetuto l'anno successivo dopo la costruzione di Torviscosa. Dietro la statua stavano tre colonne rappresentanti Lanital, Snia Amba e Fiocco (che diventarono quattro alla Fiera del 1939, una volta che il Raion divenne una certezza): la scelta di queste tre fibre era il dichiarato obiettivo di produzione deciso da Mussolini alla Conferenza di Forlì della fine del 1935. Nel padiglione tre pannelli (**Fig. 48**) vennero sistemati sulla lunga parete opposta ai finestrini: all'interno si possono vedere alcune significative immagini di propaganda. Il primo pannello aveva la scritta Ieri con raffigurata una potente mano che «stringe in pugno i destini di un popolo. [...] dal congegno manovrato da una rude leva nasce l'ordine nuovo che ha inizio con la marcia su Roma»<sup>270</sup>. Nel pannello con la scritta Oggi vediamo un operaio che si erge come a simboleggiare il primo sforzo dell'industria tessile italiana per l'indipendenza economica mediante le fibre nazionali mescolate alle vecchie fibre. Nel pannello con la scritta Domani vediamo «la biga della vittoria che galoppa verso l'avvenire»<sup>271</sup>.

Fuori dal padiglione, una grande sagoma presentava tre cavalli marciali in alto verso la vittoria, attaccati ad una biga e guidati da un auriga che brandiva una frusta (**Fig. 50**): se la si paragona con il

---

<sup>269</sup> Il sito ufficiale della Fondazione Musei Brescia  
<http://www.bresciamusei.com/nsantagiulia.asp?nm=10&t=Vittoria+Alata> ultima consultazione il 10/12/2013.

<sup>270</sup> *Alla Fiera di Milano*, in "Snia Viscosa. I Nuovi Tessili", anno III, n. 12, luglio-settembre 1937, p. 4.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

manifesto di Araca dello stesso anno (**Fig. 49**), non si può non notare la stretta relazione tra le due figure. Per quanto ne so, Araca, non essendo stato scultore, difficilmente avrebbe potuto realizzare la sagoma posizionata fuori dal padiglione, quindi siamo di fronte ad alcune ipotesi difficilmente risolvibili: o il manifesto di Araca è ispirato alla figura bidimensionale, o al pannello con la scritta Domani. Tuttavia, si può anche ipotizzare che questa figura bidimensionale sia stata fatta da terzi e poi Araca l'abbia ripresa per il suo manifesto ma mi pare difficile perché l'illustratore aveva già dimostrato uno stile molto personale nelle composizioni dei manifesti, dei disegni e delle illustrazioni. Fatto sta che, come ho cercato di descrivere già nel paragrafo su Leone Lodi (cap. 2. paragrafo 3.3.), anche qui il cavallo è sinonimo di progresso: sia nel manifesto in cui è lanciato su un tappeto rosso, sia che venga associato alla parola Domani, sia quando è rappresentato in sagoma, era sempre in marcia verso l'avvenire.

#### **6.6. I Mostra del Tessile Nazionale, Roma 18/11/1937 – 6/1/1938.**

Nel 1937 a Roma venne organizzata dal Direttorio del P.N.F. in collaborazione con la Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dell'Abbigliamento una mostra dedicata al settore del tessile che ospitò le produzioni di aziende esclusivamente Italiane, in primis ovviamente, stava la Snia Viscosa. Per l'occasione venne presentato il marchio Texorit: lanciato e controllato dall'Ente Nazionale Moda, esso aveva il compito di attestare l'italianità di un prodotto<sup>272</sup>.

L'area occupata fu il Circo Massimo, già teatro della *Mostra delle colonie estive* poco prima. Escludendo il cosiddetto Giardino d'Inverno degli architetti Adalberto Libera, Giovanni Guerrini e Mario De Renzi, ed il nuovissimo padiglione sulla casa moderna progettato e realizzato dall'architetto Alberto Calza Bini, la *Mostra del Tessile Nazionale* fu allestita all'interno di padiglioni già esistenti che non subirono modificazioni esterne, mentre gli interni furono tutti riprogettati<sup>273</sup>.

Agnoldomenico Pica su "Casabella" spiegò la *ratio* della mostra: «Se oggi la stoffa da noi riprende i suoi antichi diritti [...] è perché tutto il mondo dell'arte moderna sta volgendo verso nuovi ideali. Il nuovo gusto della stoffa è uno dei segni più chiari di questi orientamenti nuovi. La stoffa che si rifà ricca, lussuosa e fastosa, che si drappeggia, si ripiega e s'ammassa, crea contrappunti plastici e preziosi giochi di colore, la stoffa che aggiunge dovizia a un ambiente e grazia a una donna. [...] In generale, anche nell'allestimento di una sala o nel riadattamento di un padiglione, gli artisti sono

<sup>272</sup> *La Moda italiana e la Mostra del Tessile Nazionale*, in "Moda", anno XVII, n. 9, novembre 1937, pp. 21-23. L'articolo è una radiointervista ad Aristotile Guido, Presidente della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dell'abbigliamento.

<sup>273</sup> Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, pp. 16-27.

pienamente in questo clima che direi un superamento sia delle vecchie esposizioni cubiste e futuriste sia delle più recenti del razionalismo ‘di stretta osservanza’ che non è rinnegato ma arricchito di sensibilità nuove»<sup>274</sup>.

Bianchetti e Pea partecipano alla realizzazione di diverse sezioni della mostra ma ognuno si occupò in maniera indipendente dei propri progetti. L’importanza di questa mostra all’interno della mia ricerca é dovuta alle soluzioni espressive che Bianchetti e Pea realizzarono per la Snia Viscosa, poiché la mostra romana ebbe molti punti di contatto con l’imminente edizione della XIX Fiera di Milano del 1938. Innanzitutto Pea si era occupato del Padiglione Raion e Fiocco (**Fig. 51 e Fig. 52**) in collaborazione con Eugenio Faludi in cui venivano mostrati i migliori tessuti fatti con tali materiali; il resto di questi ambienti era stato curato dagli architetti Ernesto Puppo ed Eugenio Montuori per quanto riguardava le stoffe, e dal pittore Arnaldo Maggiora Vergano per la realizzazione del Diorama sulla Moda. Le fotografie del Padiglione Raion e Fiocco mostravano una lunga serie di espositori su cui varie stoffe erano adagate formando motivi ricurvi, disponendosi lungo le pareti ad accompagnare la visita dello spettatore. Al centro invece, una sequenza di pannelli informativi narravano i processi di lavorazione, alternati a quelli che sembravano essere parti meccaniche degli strumenti di produzione. Sul fondo della sala stava inoltre una piccola installazione in omaggio a Mussolini, con alcune sue citazioni.

Bianchetti invece venne incaricato di realizzare più di una sezione della mostra. Lavorò molto per la sezione dedicata ai lanieri (le aziende che, una volta realizzate le stoffe, si occupavano della distribuzione): realizzò infatti degli allestimenti insieme al pittore Bramante Buffoni con cui si occupò di una composizione di gomitoli colorati messi a formare una grande spirale (**Fig. 53**) e di un grande pupazzo di lana inserito in un gigante astrolabio fatto di fil di ferro insieme al pittore Carlo Spreafico per la presentazione delle lane Borgosesia (**Fig. 54**). Sullo sfondo, sempre ad opera di Buffoni, una serie di pannelli raffiguranti forme astratte assumevano, in virtù del colore e della composizione, «riflessi di calore umano che ne giustificano la coerenza anche sul piano dell’arte»<sup>275</sup>.

Sempre per la sezione laniera invece Bianchetti si occupò di progettare alcuni pannelli illustrativi insieme alla coppia R+M: realizzarono sia il pannello con la grande “R” (di Rossi) (**Fig. 55**) che sembrava essere fatta di tanti maglioni, sia il pannello con la fotocomposizione in cui era raffigurata una specie di vetrina espositiva che sembrava uscire da una macchia (**Fig. 55a**). Nel pannello con la scritta “Lanificio Rossi Produzione Annuale” invece viene rappresentato un cielo con qualche nuvola, ed abbiamo già visto come Munari (nel *Poema del Vestito di Latte*) avesse già evocato l’idea

---

<sup>274</sup> *Ibidem*.

<sup>275</sup> *Ibidem*.

di morbidezza della lana accostando l'immagine delle nuvole. In basso era collocata una specie di struttura ricurva a mo' di tavolo su cui erano posizionati alcuni "spiedini" di lana così che i visitatori potessero toccarne con mano la morbidezza. Due cerchi fanno vedere il pianeta, a simboleggiare l'avanzata dell'industria laniera a livello mondiale ed i 9.000 operai a cui nel 1937 il Lanificio Rossi dava lavoro.

A collaborare con Bianchetti c'erano inoltre il pittore Salvatore Fancello, che si era occupato di realizzare dei manichini in gesso, ed il pittore Costantino Nivola, che invece aveva realizzato alcuni pannelli. Da "Casabella" si poteva constatare inoltre che Bianchetti in questa mostra aveva collaborato con molti altri progettisti, primo tra tutti Giuseppe Pagano, per il pannello della Biella Rivetti. Tra tutti però, il padiglione realizzato da Bianchetti e Marcello Nizzoli (**Fig. 56**) per la sezione dedicata ai Coloranti Nazionali A.C.N.A., sembrava avere un gusto ed una composizione progettuale di grande respiro e interesse: questa industria, in pieno vigore economico in quegli anni, si trovava più spesso ad esporre affiancata ai padiglioni tessili piuttosto che legata ai prodotti chimici. Questo padiglione, noto soprattutto nelle pubblicazioni monografiche su Nizzoli<sup>276</sup>, era risultato un lavoro non facile a causa delle dimensioni assai vaste dell'ambiente e dell'eccessiva altezza rispetto alla strettezza della pianta. Una grande struttura plastica ricurva per la quale passavano nastri colorati, lineari, fotografici e cromatici, assumeva un alto valore suggestivo, insieme alle vetrine utilizzate per l'esposizione che, oltre ad essere elementi decorativi, diventavano anche strutturali; la statua della *Vittoria* realizzata dallo scultore Carlo Conte, e che dominava dall'alto la sala con affiancata la scritta AUTARCHIA, faceva da completamento alla sala espositiva. Il pannello curvilineo sottolineava molto bene la rigidità della fuga prospettica delle vetrine e fu un elemento molto importante per i due progettisti, tanto che lo introdussero anche in esposizioni future<sup>277</sup>. La sala era stata suddivisa a metà, formando un lungo corridoio. Su uno dei due lati si presentavano degli elementi in ferro a supporto per le stoffe e le vetrine industriali espositrici. Sull'altro lato l'immediata presentazione della struttura ricurva evidenziava gli impianti tecnici divenendo parte fondamentale della stessa decorazione. Questa collaborazione con Nizzoli sarà importantissima per Bianchetti poiché l'anno successivo decise di riprendere questa struttura curva ed inserirla nel padiglione dell'Isotta Fraschini alla XIX Fiera di Milano (**Fig. 56a**).

Veniamo adesso alla descrizione del Padiglione della Snia Viscosa allestito interamente da Eugenio Giacomo Faludi: visto da fuori appariva come un grande rettangolo appiattito (**Fig. 57**) con le scritte Lanital, Snia, Amba (**Fig. 58**). Anche il trimestrale della Snia Viscosa ovviamente dedicava ampio

---

<sup>276</sup> Celant, Germano, *Marcello Nizzoli*, Milano, Edizioni di comunità, 1968, pp 170-176.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

spazio al proprio padiglione, ma soprattutto alla Mostra, sottolineando la forte decisione del Duce di inaugurarla il 18 Novembre, esattamente a due anni dall'emanazione delle sanzioni.

A nessun'altra industria, come quella tessile, era stato dato un ruolo così fondamentale di portavoce dei piani autarchici di regime e di indiscusso protagonista nella lotta alle sanzioni. I tre principali obiettivi del padiglione erano in primo luogo la conferma del successo del Lanital, la presentazione dell'Amba una fibra «ad alta resistenza superiore al cotone americano» e l'annuncio dei progetti per ottenere la cellulosa nazionale, da concretizzarsi l'anno successivo con la realizzazione di Torre Zuino il 21/9/1938<sup>278</sup>.

Il disegno pubblicato da "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi" (**Fig. 59**) era il bozzetto di ciò che poi fu fatto da Faludi e dai suoi colleghi (**Fig. 60**). Pica riportava, riguardo alla Sala d'Onore di forma circolare, che: «La sala d'ingresso, specie di monumentale vestibolo ha un piglio ingoiante per quella sua parete di fondo che si incurva senza soluzione sino a formare il soffitto. Questa parete curva, tinta direi 'senza tempo' se l'argomento fosse più grave, diciamo invece di un azzurro grigio spento e sordo, contrasta con violenza con la colonna bianca istoriata da Leone Lodi che gli sta davanti; il diapason della violenza, per contrari, è dato dal disco rosso luminoso posto da Giacì Mondaini in alto in una delle pareti laterali con dentro un'immagine fotografica di mani che lavorano. L'ambiente ha così un'immagine solenne e cupa, v'è un certo stacco tragico, in sé pienamente realizzato: forse l'espressione è andata un po' oltre la materia da esprimere e allora, idealmente, un certo contrasto, un certo squilibrio, una certa mancanza di concinnità si avvertono»<sup>279</sup>. Ritroviamo quindi Leone Lodi: mentre vari artisti scelsero di rappresentare l'autarchia come figura femminile che si ergeva in maniera trionfale, Lodi scelse di rappresentarla come una colonna istoriata alta 11 metri. Gli esempi più famosi nella storia romana mi sembrano essere la Colonna Traiana e la Colonna Antonina ed è indubbio che Lodi le avesse studiate come punto di partenza. Ma mentre nella Colonna Traiana si celebrava la conquista della Dacia e la conseguente espansione imperiale e nella Colonna Antonina si celebrava la vittoria contro i popoli germanici, Lodi non sembrò rappresentare scene relative all'espansione territoriale, sia perché ormai l'Impero era riconosciuto, sia perché sarebbe stata fuori tema con l'ambiente espositivo. Quindi l'affermazione dell'Impero realizzata da Lodi avvenne con una celebrazione dell'autarchia. Mentre le colonne romane sono istoriate con piccoli personaggi e scene estremamente fitte di particolari, Lodi restituisce figure grandi di modo che, il carattere monumentale che non poteva essere dato dalla imponentza della colonna, ci era restituito dalla forza delle figure. Dalle immagini reperite si può comunque osservare che la colonna aveva

---

<sup>278</sup> *Padiglione Lanital alla Mostra del Tessile Nazionale*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 13, ottobre-dicembre 1937, pp. 2-11.

<sup>279</sup> Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, pp. 16-27.

come probabile protagonista una figura femminile (**Fig. 61**) che impugna uno scettro con l'aquila e la scritta S.P.Q.R., probabilmente è la personificazione dell'Italia oppure di Roma, visto che nella parte a lei superiore molte persone raffigurate sono intente a costruire (l'Impero); altre figure, quelle femminili sempre sopra di lei, rappresentano ovviamente le figure materne con i bambini in braccio ed essendo lei stessa una figura femminile, si può azzardare l'affermazione secondo cui si volesse suggerire l'idea dell'Autarchia come "madre" dell'Impero Italiano. Il mento volitivo della donna sembra qui richiamare la figura del Duce, egli stesso principale fautore dell'autarchia e fondatore dell'Impero. In un'immagine pubblicata dalla "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (**Fig. 62**) possiamo vedere la colonna di Lodi raffigurata nel lato opposto, ma si tratta sempre di figure intente alla costruzione di qualcosa, oppure sono immagini di lavoratori.

Si noti un diverso cambio di immagine della Snia Viscosa: se dal 1934 alla prima metà del 1937 Snia Viscosa scelse con una certa costanza le illustrazioni di Araca sia per i manifesti che per le copertine o le vignette della rivista, dalla seconda metà del 1937 fino al 1939 Snia Viscosa si orientò verso la scelta della sculture di Leone Lodi come migliore e più potente arma di propaganda, a partire da questa colonna per arrivare alle sculture di Torviscosa. La motivazione a mio avviso è da ricercare sia nell'affermazione della ripresa della romanità da parte del regime e del conseguente appoggio da parte della società tessile, sia nella crescente affermazione dell'azienda a livello nazionale e poi estero. Comunque, la colonna stava a metà tra due pannelli: il primo, a destra, riportando un grafico esplicativo sulla scritta «la produzione della Snia Viscosa in marcia per frenare l'importazione straniera» sembrava suggerire che la posizione delle mani indicasse proprio il comando "Fermati!". Il secondo pannello, recando la scritta «la Snia Viscosa con 18 stabilimenti e con 14.000 operai rappresenta una delle forze più operanti e vive della nazione» conteneva immagini fotografiche di lavoro all'interno degli stabilimenti. Ciò che devo aggiungere, che dalle poche immagini non si capisce bene, è il commento del trimestrale della Snia Viscosa: «La colonna centrale rappresenta, in un bassorilievo che si svolge elicoidalmente, l'ascesa di tutta la nazione Italiana, dall'avvento del nuovo regime, alla pubblicazione, avvenuta nel 1927, della Carta del Lavoro alla formazione delle Corporazioni, sino allo svolgimento del programma autarchico tessile con un coronamento simbolico della parola 'autarchia'»<sup>280</sup>. Inoltre, «Campeggianti sulla parete di fondo stanno le parole del Duce 'È lo spirito che doma e piega la materia'»<sup>281</sup>. Il complesso linguaggio comunicativo della Sala d'Onore passava quindi tra il pannello (a richiamare la pubblicità, quindi la propaganda), la scultura (a decretare il carattere monumentale e atemporale dell'impresa) e la foto-

---

<sup>280</sup> *Mostra del Tessile Nazionale Roma*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno IV, n. 14, gennaio-febbraio 1938, pp. 2-13.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

grafia (a riportare il visitatore nell'immediata realtà contemporanea). Fuori dalla Sala d'Onore si trovavano le macchine facenti parte del processo atto a trasformare la caseina in lanital che tutti i passanti potevano osservare fino a toccare con mano il prodotto finito<sup>282</sup> (**Fig. 63**).

Dai bozzetti e dalle fotografie trovate, si può costatare la fedeltà tra la progettazione (**Fig. 64**) e la realizzazione (**Fig. 65 in alto**): le quattro colonne (che erano solo tre alla Fiera Campionaria del 1936) adesso simboleggiano, in ordine cronologico di produzione, Sniafiocco, Lanital, Amba e Raion. Nell'emiciclo intorno alle quattro colonne stava la presentazione del progetto di Torviscosa ed alcuni filati di Raion (**Fig. 65 in basso**). Ai lati stavano alcune colonne con i tessuti di Lanital messi in mostra obliqui verso il visitatore.

Per concludere questo capitolo, non posso non ricordare la sfilata di moda a cui parteciparono le più grandi industrie tessili del momento nonché case di moda, stilisti e modelle di fama. Essa avveniva infatti nel già menzionato Giardino d'Inverno: «Al centro la lucida pedana per le danze, lungo il lato maggiore di fronte all'ingresso, oltre la lunga vasca, è il leggero palco per l'orchestra»<sup>283</sup>. Nella prima serata la sfilata vide come sfondo alcune immagini di alta moda del tempo riorganizzate a mo' di fasci littori (**Fig. 66**). Sfilarono più di trecento modelli nella serata che fu salutata come «inconfondibile impronta di italianità» (**Fig. 66a**). Secondo "Moda", rivista di regime che collaborava con l'Ente Nazionale della Moda, «durante le manifestazioni romane [...] l'industria italiana si è affermata con piena maturità»<sup>284</sup>. Con una punta d'orgoglio, forse un po' romanzato, si affermava di aver ormai ritrovato quell'indiscusso successo della moda italiana che si era visto trionfare già nel Rinascimento, quando anche la Francia rimaneva sbalordita dai modelli italiani. Contraddittoriamente a quanto affermato nel paragone rinascimentale, si preferiva poche righe dopo insistere su un'italianità data dall'industria e dai materiali autarchici utilizzati piuttosto che dalle fogge dei modelli presentati. Più interessante risulta invece l'articolo del giornalista e illustratore di moda Mario Vigolo apparso nel numero precedente in cui viene data la giusta importanza anche ai sarti e ai loro abiti: «creazioni semplici e sintetiche, linee audaci e un po' teatrali denotavano una spiccata personalità dell'artefice e uno studio, uno sforzo d'inventiva per battere una propria strada»<sup>285</sup>. Sfilavano i cosiddetti vesiti da mattina, vestiti da pomeriggio, pellicce, mantelli pregiati secondo fantasie e policromie «degne della migliore originalità che il genio italiano potesse produrre»<sup>286</sup>.

---

<sup>282</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=IIFw24xPtgk> ultima consultazione il 20/9/2013.

<sup>283</sup> Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, pp. 16-27.

<sup>284</sup> *Il Tessile italiano e l'autarchia*, in "Moda", anno XVI, n. 11, gennaio 1938, p. 27.

<sup>285</sup> Vigolo, Mario, *La settimana della moda alla Mostra del Tessile Nazionale*, in "Moda", anno XV, n. 10, dicembre 1937, pp. 15-17.

<sup>286</sup> *Ibidem*.



Questo sfarzo si poteva constatare nella descrizione in didascalia dei vestiti presentati: la ditta Ventura, di Milano, presentò infatti un abito da sera in tessuto laminato d'argento con le spalline e le cuciture ricamate con cannette d'oro a catena: la modella che lo indossa sembra abbandonarsi tra la leggerezza della stoffa e la stabilità del grande vaso a cui si appoggia (**Fig. 66b**). Allo stesso modo, la modella che posava per la ditta Ferrario, sempre di Milano, assumeva una posa sinuosa e leggera in contrasto con la rigidità del basamento su cui era posizionato un vaso di ispirazione vagamente classica: il suo vestito, nero con collo e maniche di pelliccia di volpe argentata, richiamava un certo sfarzo da ostentare (**Fig. 66c**).

### 6.7. La XIX Fiera Campionaria di Milano. 1938.

«Alla Fiera Campionaria, ormai, non ci si va neppure più con l'illusione di trovarci ogni anno chissà quali novità: tanto meno quest'anno, in cui era naturale una stasi [...]. La Fiera, così come si è andata sviluppando avrebbe potuto essere un provvido campo sperimentale della piccola architettura. [...] Padiglioni come quelli della Snia e del Rayon di Faludi sono stati di quelle rondini che non fanno primavera»<sup>287</sup>. Il discorso di Mario Labò era riferito alla visione esterna dei padiglioni, tuttavia quando si metteva a descrivere gli interni, si soffermava su piccole descrizioni di allestimenti potenzialmente interessanti ma evidenziava il carattere di cose già viste. Inoltre Bianchetti e Pea si trovavano qui a dover allestire anche il Padiglione dei coloranti A.C.N.A., quello delle materie plastiche, una struttura realizzata insieme a Buffoni per il radiogiornale *La Voce Del Padrone*, una parete per la Tensi Carte Fotografiche, ma soprattutto il Padiglione per la casa automobilistica Isotta Fraschini. Essendo finita il 6 gennaio la *Mostra del Tessile Nazionale*, il padiglione della Snia Viscosa venne smontato, macchinari compresi, e rimontato alla Fiera d'aprile. Ecco perché Labò non lo menzionò neanche<sup>288</sup>. Entrando nel padiglione, ci si trovava lungo una distesa di macchinari che illustravano, ancora una volta, la produzione di Lanital a partire dal latte, con tutte le sue fasi di produzione. Dove nell'edizione precedente campeggiava un grande pannello in alto con le scritte Ieri-Oggi-Domani, in questa edizione si optò per una serie di otto cartelloni (probabilmente di Bramante Buffoni, maggior collaboratore di Pea e Bianchetti in quel tempo) con illustrati alcuni dati relativi alla produzione: quantità, qualità, tempi di produzione, risvolti economici ecc<sup>289</sup> (**Fig. 67**). Finito il percorso tra i macchinari, si arrivava alla grande sala d'esposizione, «un ampio emiciclo nel quale troneggiava una gigantesca statua allegorica, raffigurante l'autarchia, raccoglieva in una

---

<sup>287</sup> Labò, Mario, *La XIX Fiera di Milano*, in "Casabella", n. 127, luglio 1938, pp. 14-26.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> *XIX Fiera Campionaria di Milano*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 15, aprile-giugno 1938, pp. 4-5.

sobria ed eloquente esposizione tutte le più belle stoffe di Lanital, di Sniafiocco, di Raion»<sup>290</sup> (**Fig. 68**). Dalle immagini si può vedere che un colonnato di ispirazione classica sorreggeva un bassorilievo sul quale è istoriata la realizzazione della Corporazione in atto che si riferiva al connubio agricoltura-industria. Al centro del colonnato sorgevano altre quattro colonne a sorreggere un fregio circolare sul quale campeggiava la scritta “Autarchia”. Le quattro colonne simboleggiavano, come per la *Mostra del Tessile Nazionale*, lo Sniafiocco, il Lanital, l’Amba e il Raion.

### 6.8. La XX Fiera Campionaria e la *New York’s World Fair*.

Il 12 aprile del 1939 si apriva la XX Fiera Campionaria di Milano il cui padiglione Snia Viscosa venne allestito sempre da Pea e Bianchetti. Il trimestrale della Snia Viscosa pubblicizzò la Fiera Campionaria mettendola in relazione con la *New York’s World Fair*, che sarebbe stata inaugurata il 30 aprile dello stesso anno, dove la Snia Viscosa ebbe una sala all’interno del padiglione italiano. Vennero così descritti, in un passo lungo ma da citare necessariamente, i due diversi spazi espositivi: «Alla folla che affluirà a New York [...] importa dare il senso preciso di quella che è la Snia Viscosa nell’insieme delle sue attività: l’industriale, la commerciale, l’assistenziale. Un’ampia serie di diagrammi statistici e di fotogrammi dà la convincente visione degli sviluppi assunti dall’azienda. Parallelamente sono illustrate le attività tecniche più specificatamente sue: ed ecco, di fronte alla parete che dimostra dove e come si produce la cellulosa a Torre Zuino, descritte le varie fasi di produzione del lanital e celebrata la sua espansione nel mondo intero. Al materiale dimostrativo si alternano i morbidi panneggiamenti di tessuti autarchici che accolgono il visitatore ai due lati dell’ingresso del vasto salone di 600mq e l’accompagnano lungo la parete di fronte, dove scendono adagiati e sopra lievissimi graticci, a formare lo sfondo su cui sfileranno le indossatrici, vestite dei modelli fatti coi nuovi tessili»<sup>291</sup>. Questa sfilata fu curata dalla Principessa Cora Caetani, rappresentante della moda del tempo<sup>292</sup>.

Ai visitatori della Fiera di Milano invece la Snia offriva un’illustrazione della produzione della cellulosa ricavata dalla lavorazione della canna gentile a Torre Zuino. Simbolo della grande fatica umana, un trattore cingolato troneggiava nel mezzo della sala; al centro insieme ad esso (**Fig. 71**)

---

<sup>290</sup> *Manifestazioni di propaganda: La Fiera di Milano*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 16, luglio-settembre 1938, pp. 53-56.

<sup>291</sup> *La partecipazione della Snia Viscosa a due grandi manifestazioni internazionali*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, pp. 2-13.

<sup>292</sup> Cortesini, Sergio, *Arte contemporanea italiana e propaganda fascista negli Stati Uniti di Franklin D. Roosevelt*, Roma, Pioda Editore, 2012, p. 369.

campeggiava un pilastro con le scritte in diagonale “Autarchia Torre Zuino Snia Viscosa 21-9-1938” (**Fig. 72**). Tutt’intorno, lungo le pareti, pannelli, fotografie, quadri luminosi commentavano i risultati raggiunti. Di fronte all’ingresso, la faccia del Duce dominava la scena. A New York, come a Milano, l’operosità della Snia veniva presentata in un ambiente la cui semplicità assumeva funzione di elemento d’arte. A questa descrizione e alle fotografie molto eloquenti, aggiungo che il padiglione italiano di New York si presentava in uno stile neoclassico, (come in quel tempo era abitudine anche di altri Paesi con dittature) sormontato dalla statua di Roma. Questo venne progettato e realizzato dall’architetto Michele Busiri Vici con la collaborazione dei fratelli Clemente e Andrea<sup>293</sup> (**Fig. 69**). Al contrario, visto dall’esterno, il padiglione dei tessili e abbigliamento della Fiera di Milano, situato accanto al padiglione della Snia Viscosa, si presentava con i prodotti del successo, ovvero due figure bidimensionali di Sniafiocco e Lanital.

Si chiarisce ai nostri occhi lo scopo preciso delle due manifestazioni: a New York si voleva evidenziare la grandiosità italiana soprattutto attraverso il genio, la bonifica dei territori e l’assistenzialismo nella fabbrica, mentre nella Fiera di Milano, oltre all’assistenzialismo, si doveva educare il pubblico attraverso la messa in evidenza dell’autarchia e la realizzazione dei prodotti di cui l’Italia doveva vantarsi, dando una spinta ulteriore agli stessi italiani nel continuare a percorrere quella via.

La presentazione del Lanital all’Esposizione Mondiale di New York serviva a favorire le già esistenti esportazioni di prodotti di Snia Viscosa negli Stati Uniti. L’atteggiamento culturale della rivista “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi” nei confronti dell’America era modificato già da qualche anno: dalle prime novelle del 1935, in un certo senso anti-americane, si passò dal numero 11 del 1937 a parlare di *Vita Cool*, e sappiamo bene quanta fatica si faceva ad usare uno slang americano, in un periodo in cui l’esterofilia linguistica era severamente bandita. Dal numero 10 della rivista si parlava già di Snia Fiocco in America<sup>294</sup>, descrivendo l’eco enorme che avevano avuto lo Snia Fiocco e il Lanital oltreoceano. Da questi numeri in poi, abbondarono le pubblicità verso quei tessuti che venivano esportati negli Stati Uniti; si facevano molti *collages* sulla rivista per far sapere agli italiani quante pubblicazioni del settore, e non solo, avevano parlato dei tessili autarchici. Riviste come “Vogue” e “Harper’s Bazaar” elogiavano Lanital e Raion ma troviamo anche testimonial esclusivi come la contessa Cora Caetani, modella d’eccezione in America nel 1939 con i nuovi tessuti da mostrare<sup>295</sup> (**Fig. 73**).

---

<sup>293</sup> *Ivi*, pp. 364-365.

<sup>294</sup> *Lo Sniafiocco in America*, in “Snia Viscosa. I Nuovi Tessili”, anno III, n. 10, gennaio-marzo 1937, pp. 30-31.

<sup>295</sup> *Propaganda della Snia Viscosa negli Stati Uniti*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 14, gennaio-marzo 1938, pp. 85-87.

## Capitolo 7. Vendita diretta al pubblico.

Dal 1° aprile 1936 aprì I Nuovi Tessili, primo negozio a Milano della Snia Viscosa. Progettato da Faludi<sup>296</sup>, consentiva un rapporto diretto industria-pubblico. Situato in Piazza Santa Margherita nella ex sede della Rimmel, il negozio era posizionato strategicamente in uno dei luoghi crocevia della città (**Fig. 74**). Come già si anticipava in una grafica pubblicata dalla rivista della Snia, il negozio avrebbe avuto linee stondate, così da accompagnare sinuosamente il visitatore all'interno dello spazio espositivo. Il bancone aveva varie curvature ad "S" ricordando la morbidezza del materiale da vendere. All'esterno, le insegne luminose erano fatte di luci al neon racchiuse in scatole di lamiera d'acciaio, mentre le luci interne seguivano il percorso del visitatore che poteva recarsi in quei locali per acquistare tessuti, vestiti o stoffe d'arredo. Addirittura al secondo piano venivano esposti manichini nudi che lasciavano cadere dalle mani lunghi tessuti che si adagiavano a terra. In tre anni venne aperto un altro negozio in Corso del Littorio 11, a Milano.

Tra le indossatrici presenti all'inaugurazione, c'era Rosalind Russel, attrice americana soprannominata "le gambe". Nella foto l'attrice appariva abbandonata ad una grazia eterea, con le mani leggermente aperte e le braccia abbandonate alla morbidezza del vestito indossato<sup>297</sup>.

Un bell'articolo cercava di affrontare il problema espositivo della vetrina. Criticando l'ormai passatista concezione della vetrina come un semplice occhio del negozio sulla strada, si affermava che la vetrina doveva essere un indice di formazione del gusto. Doveva essere concepita come «costruzione architettonica e quadro pittorico»<sup>298</sup>; era uno spazio in cui «il vecchio manichino sepolto fra una massa di tessuti o lì a far da palo in una vigna che non tentava nessuno, ha fatto posto alle creazioni libere di una fantasia che il problema delle vendite intende e risolve in arte»<sup>299</sup>. Il manichino non era un modo per indossare con sinuosità un vestito, ma per presentare una stoffa. Come esso era il prototipo dell'essere umano, così il tessuto era il prototipo del vestito in divenire. Compito assoluto della vetrina era quindi attirare un pubblico che «dinanzi al negozio di stoffe non cerca l'offerta del tessuto ma la soddisfazione che esso promette»<sup>300</sup>. Ecco la necessità di veri e propri «quadri vetrinistici», capaci di creare il clima che il tessuto presupponeva ed imponeva. «Essa rende solo se riesce a parlare in forma immediata e rigorosa al nostro senso visivo, solo se della vita interpreta la nostra aspirazione al bello, al buono, al conveniente; insomma se suscita in noi emozioni e deposita nel

---

<sup>296</sup> Bianchetti, Angelo e Cesare Pea (a cura di), *Negozi moderni: Architettura e arredamento*. 72 architetti, 4.000 illustrazioni, 138 negozi e facciate, Milano, Gorlich, 1949, p. 86.

<sup>297</sup> *Le nuove stoffe*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno IV, n. 16, luglio-settembre 1938, pp. 27-30.

<sup>298</sup> *La decorazione della vetrina*, in "Italviscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 21, ottobre-dicembre 1939, pp. 49-53.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

nostro spirito una convinzione»<sup>301</sup>.

Tra arredamento e allestimento di vetrine c'è un *trait d'union* da considerare. Si notano sicuramente delle somiglianze tra la vetrina allestita da Pea e Bianchetti nel 1936 per la *VII Triennale* di Milano e il disegno del pittore Enrico Ciuti (**Fig. 76 e Fig. 77**): ad esempio nel tessuto adagiato nel cerchio, oppure nella lunga stoffa che scende dalla sagoma rettangolare. Lo studio della vetrina, anche se iniziò un po' in sordina, divenne importante per i due architetti progettisti perché da qui iniziò per loro una strada in continua ascesa che li vide protagonisti nella progettazione e realizzazione di negozi per importanti industrie o ditte: ovviamente tra queste c'era la Snia Viscosa, ma l'apice lo raggiunsero con la Lagomarsino nel dopoguerra. Il periodo che vide l'Italia coinvolta nel secondo conflitto mondiale coincise con gli anni durante i quali Bianchetti e Pea abbandonarono temporaneamente gli allestimenti di mostre e di stand fieristici per dedicarsi maggiormente a progettazione di tipo architettonico industriale; ma il vero ambito in cui si concentrò il loro lavoro, a partire dal 1942, fu la progettazione di negozi.

Partendo dalla definizione latina di *negotium*, e cioè affare, Bianchetti e Pea arrivarono a considerare prima la funzione artistica, come spazio che deve bene inquadrarsi all'interno del tessuto urbanistico stradale e, meglio ancora, cittadino: essi parlano del negozio come «documento di civiltà in quanto atto ad esprimere il livello di cultura e il gusto di un popolo o di un'epoca»<sup>302</sup>. I due architetti segnalavano inoltre l'importanza della collaborazione tra proprietario-committente e architetti-realizzatori: il primo con il compito di fare chiarezza sia sulla merce, sia sulle aspirazioni e le modalità pubblicitarie, i secondi sulle motivazioni che devono supportare un progetto.

Il progetto del negozio si doveva intendere in quegli anni come vero e proprio progetto d'interni, occasione di forti sperimentazioni e ambito in cui molti architetti italiani si erano frequentemente confrontati. Il negozio come progetto d'interni, il cui fine coincideva il più delle volte con la comunicazione e la vendita dei prodotti, era la sintesi di una moltitudine di mondi in cui architettura, grafica, arte e design potevano convivere.

Molti altri progettisti operanti in quel periodo si adoperarono nella realizzazione di negozi, indubbiamente attratti dalla possibilità di sperimentare nuovi materiali, nuove tecnologie, nuovi linguaggi e dall'opportunità di mettere a punto motivi spaziali e costruttivi poi utilizzati su scala maggiore.

Indubbiamente le mostre e le fiere legavano il carattere sperimentale a quello temporaneo, ovvero alla breve durata che le contraddistinse. Il negozio a suo modo possedeva un carattere di temporalità, non tanto rispetto alla durata della sua "vita", che si poteva annoverare attorno ad una decina

---

<sup>301</sup> *Ibidem*.

<sup>302</sup> Bianchetti, Angelo e Cesare Pea, *op. cit.*, pp. 9-11.

di anni, quanto piuttosto al cambiamento della merce esposta al suo interno. I prodotti esposti erano oggetto infatti di continui cambiamenti e rinnovamenti, una mutazione più rapida che posizionava la durata di un negozio a metà strada tra il carattere effimero di una fiera o una mostra e quello più duraturo di un allestimento museale.

## Immagini.



(Fig. 1) Autore non identificato, *Italia proletaria e fascista, in piedi!*. Da “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, n. 6, gennaio-marzo 1936, pp. 2-3.





(Fig 2) Mussolini ritratto dal gruppo fotografico Snia Studio nell'atto di firmare l'inaugurazione dello stabilimento di Torviscosa. *Il Duce inaugura lo stabilimento di Torre Zuino*, "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno IV, n. 17, ottobre-dicembre 1938, pp. 5-6.



(Fig 3) Progetto di Giuseppe De Min per la piazza del Municipio a Torviscosa. <http://www.primiditorviscosa.it> consultato in data 13/2/2013.

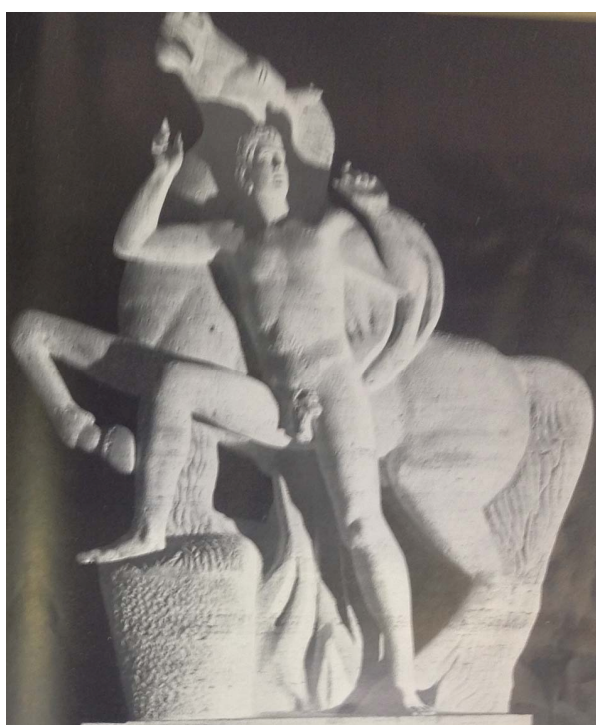




(Fig. 4) Progetto di Giuseppe De Min per la piazza del Municipio a Torviscosa. <http://www.primiditorviscosa.it> consultato in data 13/2/2013.



(Fig. 5 in alto a sinistra) Leone Lodi, *Il Lavoro*. Da “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno IV, n. 17, ottobre-dicembre 1938, p. 10.

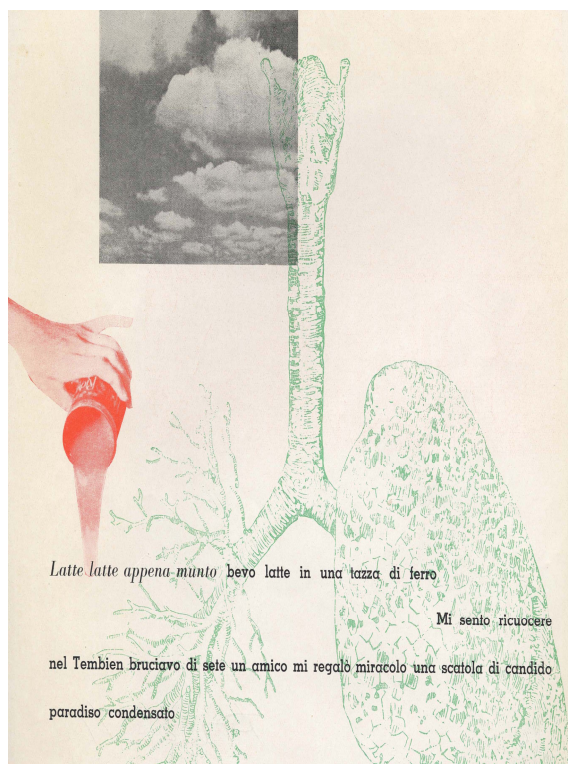
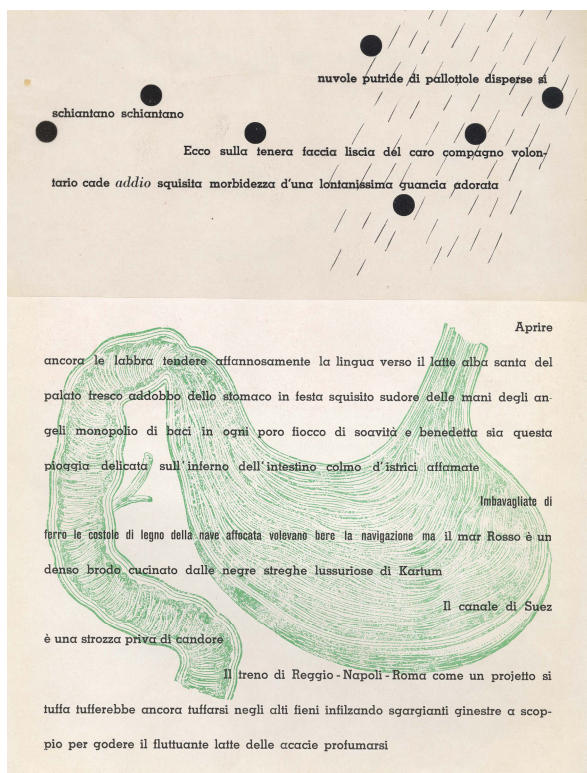


(Fig. 6 in alto a destra) Leone Lodi, *Il Progresso*. Da “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno IV, n. 17, ottobre-dicembre 1938, p. 11.



(Fig. 7) Composizione di Bruno Munari per la copertina de *Il Poema del Vestito di Latte*. Marinetti, Filippo Tommaso, *Il Poema del Vestito di Latte*, Milano, Ufficio Propaganda Snia Viscosa, 1937.





(Fig. 8 in alto a sinistra) Illustrazione di Bruno Munari: stomaco e pioggia di pallottole. Marinetti, Filippo Tommaso, *Il Poema del Vestito di Latte*, Milano, Ufficio Propaganda Snia Viscosa, 1937, p. 5.

(Fig. 9 in alto a destra) Illustrazione di Bruno Munari: polmoni, latte condensato e nuvole. Marinetti, Filippo Tommaso, *Il Poema del Vestito di Latte*, Milano, Ufficio Propaganda Snia Viscosa, 1937, p. 2.

*Respirazione lentissima di un laneggiante mare quasi carne vellu-  
tata da aprirsi agevolmente colla più garbata prua*

*Le fattorie sottopongono  
le loro lane vive al lavaggio funebre dei tramonti autunnali spugne scarlatte*

Lavorano i serbatoi in maturazione dei liquidi sciolti tardano troppo tarderanno  
ad ottenere una loro compattezza trinciabile

Immensa e dilagante carezzevole dut-  
tilità materna di questa animalità quasi tessile

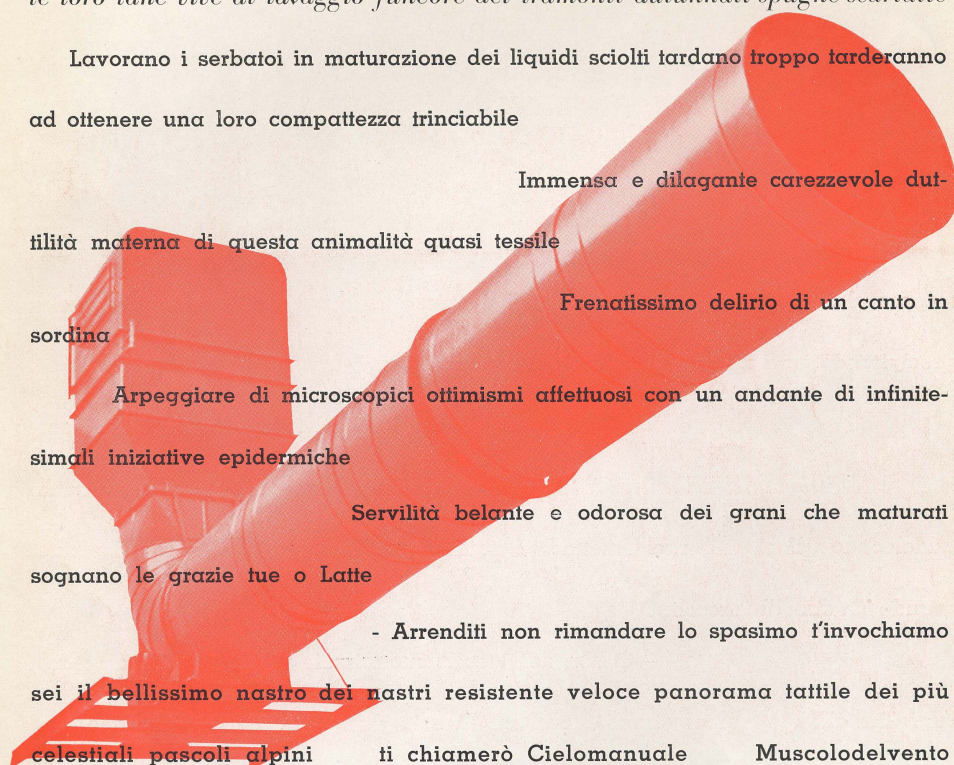
Frenatissimo delirio di un canto in  
sordina

Arpeggiare di microscopici ottimismo affettuosi con un andante di infinite-  
simali iniziative epidermiche

Servilità belante e odorosa dei grani che maturati  
sognano le grazie tue o Latte

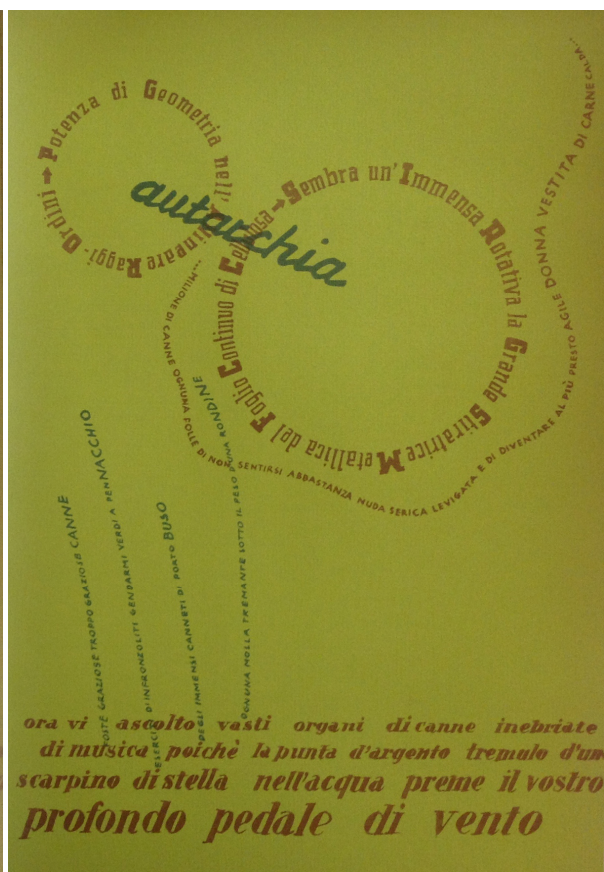
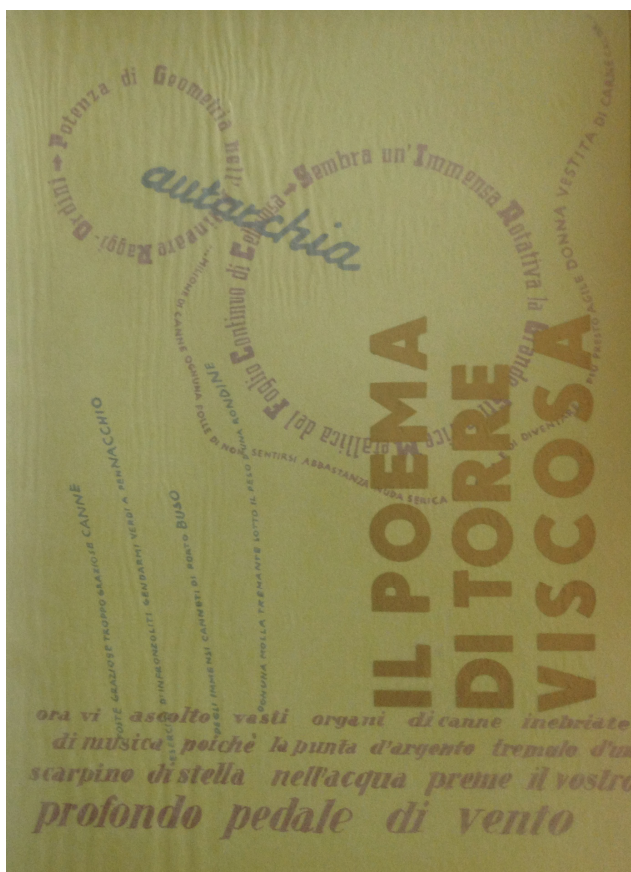
- Arrenditi non rimandare lo spasimo f'invochiamo  
sei il bellissimo nastro dei nastri resistente veloce panorama tattile dei più  
celestiali pascoli alpini ti chiamerò Cielomanuale Muscolodelvento

Strizzamipure Tessutomaterno ma tu sciorina in giro vestiti d'inventata  
carnalità inguainami di serena bontà poichè



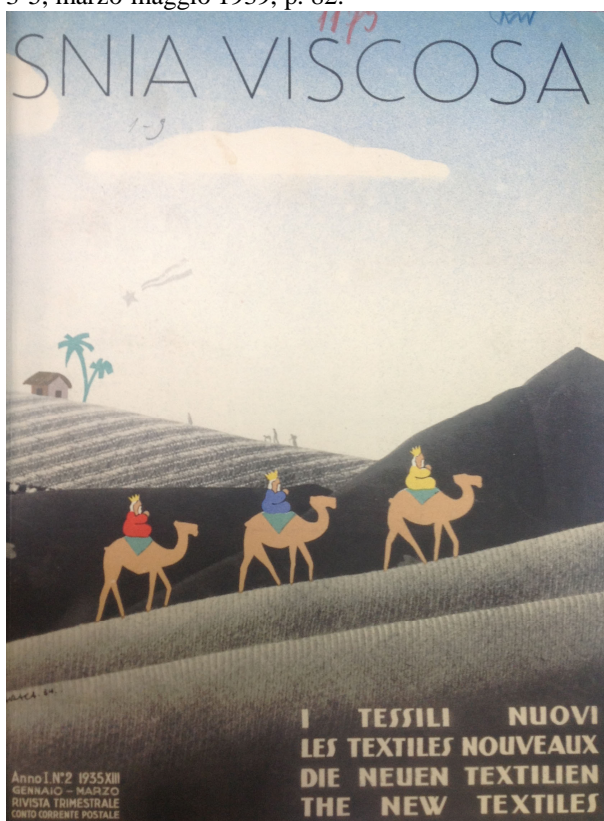
(Fig. 10) Illustrazione di Bruno Munari che raffigura una macchina di produzione di Lanital. Il punto di vista la fa sembrare un'arma da fuoco. Marinetti, Filippo Tommaso, *Il Poema del Vestito di Latte*, Milano, Ufficio Propaganda Snia Viscosa, 1937, p. 7.



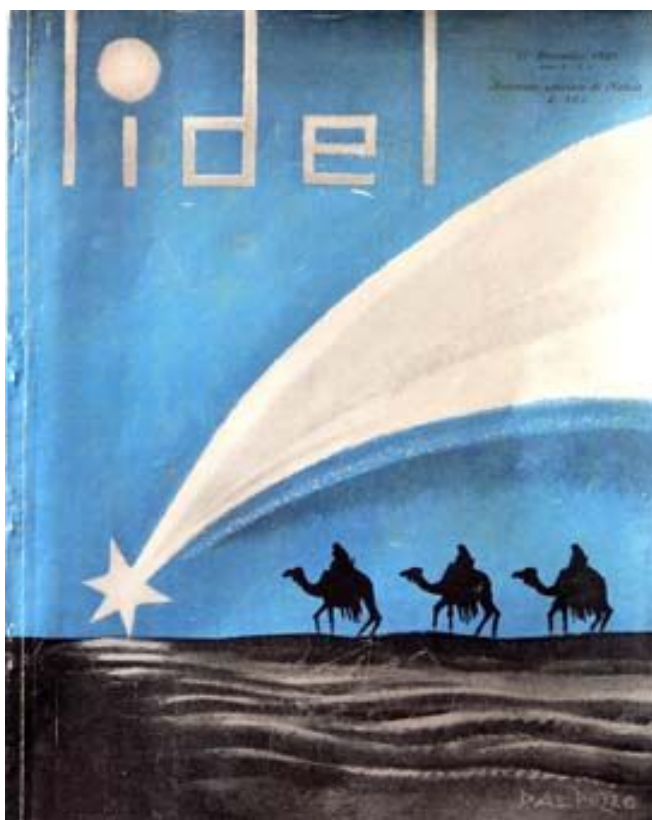


(Fig. 11 in alto a sinistra) Pubblicità con cellophane per *Il Poema di Torre Viscosa*. In "Campo Grafico", Anno VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939, p. 81.

(Fig. 12 in alto a destra) Pubblicità senza cellophane per *Il Poema di Torre Viscosa*. In "Campo Grafico", Anno VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939, p. 82.



(Fig. 13) Araca, copertina, "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno I, n. 2, gennaio-marzo 1935.



(Fig. 14) Dal Pozzo, Francesco, copertina, "Lidel", anno XIII, n. 145, gennaio, 1931.



## NOS ENFANTS

Voici l'été, mes chers petits amis, voici l'été qui revient tout chargé de promesses et qui vous attend au bord de la mer ou bien sur les pairies parsemées de tant de jolies petites fleurs aux mille couleurs.

Profitez de votre sainte innocence, mes enfants, mais avant de quitter la ville recommandez à vos mamans d'apprêter votre joli trousseau réalisé entièrement en tissus de « Sniafiocco ».

Le « Sniafiocco » vous offre de petits pyjamas souples, de petites robes légères, qui vous caressent aussi doucement que les douces mains de votre maman. Vous fermerez vos yeux sous ces délicates caresses pour rêver de ce monde fabuleux de légendes, dont votre compagnon inséparable, le « Sniafiocco », va vous parler:

Il était une fois...

*Amore di bimbi • Amour de tout petits  
Love of babies • Kinderliebe*

*Due amici • Deux bons amis  
Two friends • Zwei Freunde*

*En préparant le gâteau • Preparing the cake  
Zubereitung der*

(Fig. 15) Foto di bambini indirizzati verso alcuni ruoli nella famiglia fascista. *I nostri bimbi*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno I, n. 4, luglio-settembre 1935, p. 43.

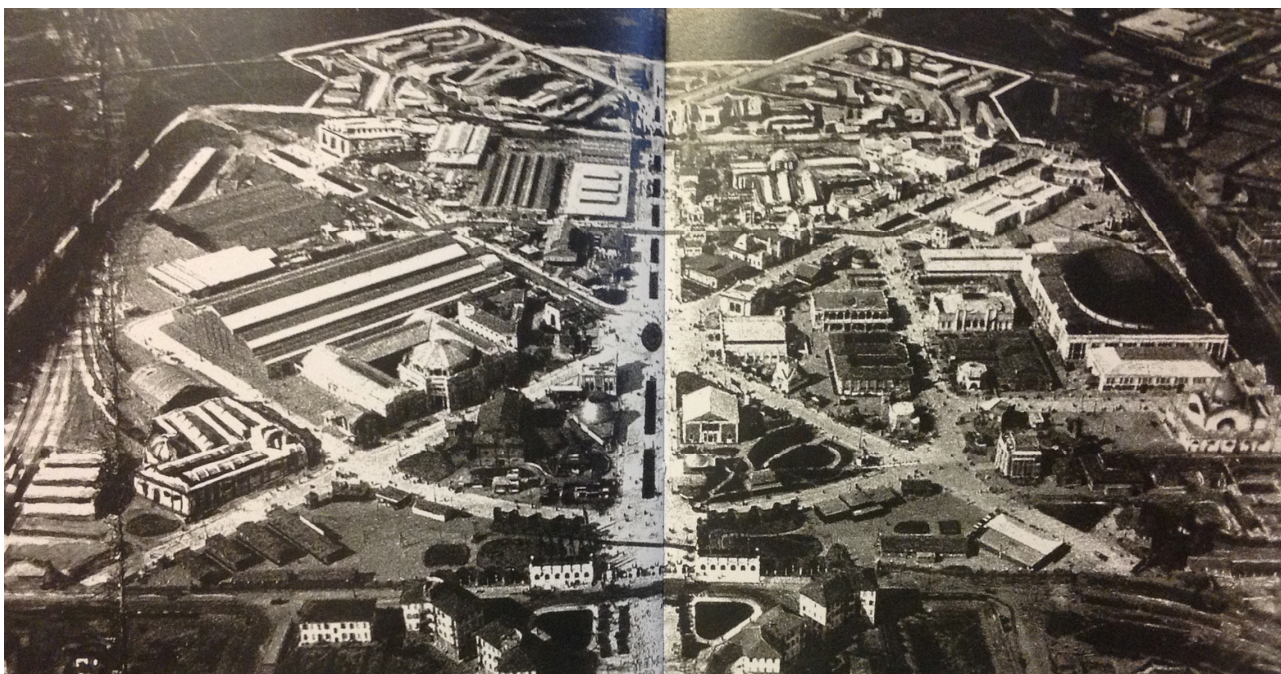


(Fig. 16) Manifesto di Araca per la Snia Viscosa realizzato intorno al 18/11/1935 in occasione delle sanzioni. Litografia. Tratto da Scorrano, Gianfranco, *Chimica: un racconto dai manifesti*, Treviso, Canova, 2009. Il libro è interamente pubblicato online e diviso per autori, manifesti a questo url: [http://www.chimica.unipd.it/gianfranco.scorrano/pubblica/chimica\\_new/index.html](http://www.chimica.unipd.it/gianfranco.scorrano/pubblica/chimica_new/index.html) consultato il 18 maggio 2013.





(Fig. 17) Manifesto di Araca per lo Sniafiocco, litografia 1935 ca. In Villari, Anna, *L'arte e la pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, (catal. mostra, Forlì), p. 17.



(Fig. 18) veduta Fiera di Milano 1933. Finazzer Froly, Massimo (a cura di), *La Fiera di Milano. Memoria e immaginazione*, Milano, Skira, 2004, pp. 60-61.





(Fig. 19) Fumetti di Sniafiocco, Bobol e Lenal. *I nostri bimbi*, "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno II, n. 5, ottobre-dicembre 1935, pp. 46-53.



(Fig. 20) Bobol. *Supersniafiocco*, "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno I, n. 3, aprile-giugno 1935, p. 2.



(Fig. 20) Lenal. *Supersniafiocco*, "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno I, n. 3, aprile-giugno 1935, p. 3.





(Fig. 22) Iniziative per i figli di operai, costruzione di asili nido e censimenti sui bambini. *Per il potenziamento della Razza*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 18, gennaio-marzo 1939, p. 81.



(Fig. 23) Brunetta, *Caricatura di donne rivali*, 1937. Da Bottero, Amelia, *Brunetta. L'arte nella moda*, Milano, Il Pungolo, 1981, p. 21.



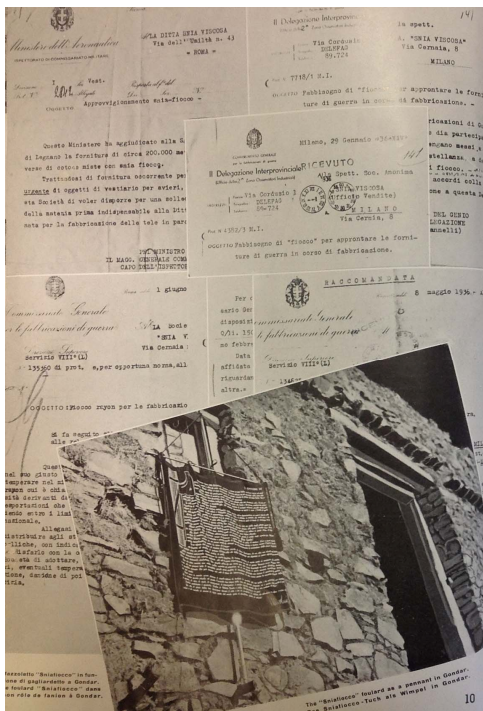


(Fig. 23) *La moda al sole*, "Snia Viscosa, I Tessili Nuovi", anno II, n. 8, luglio-settembre 1936, pp. 12-13.

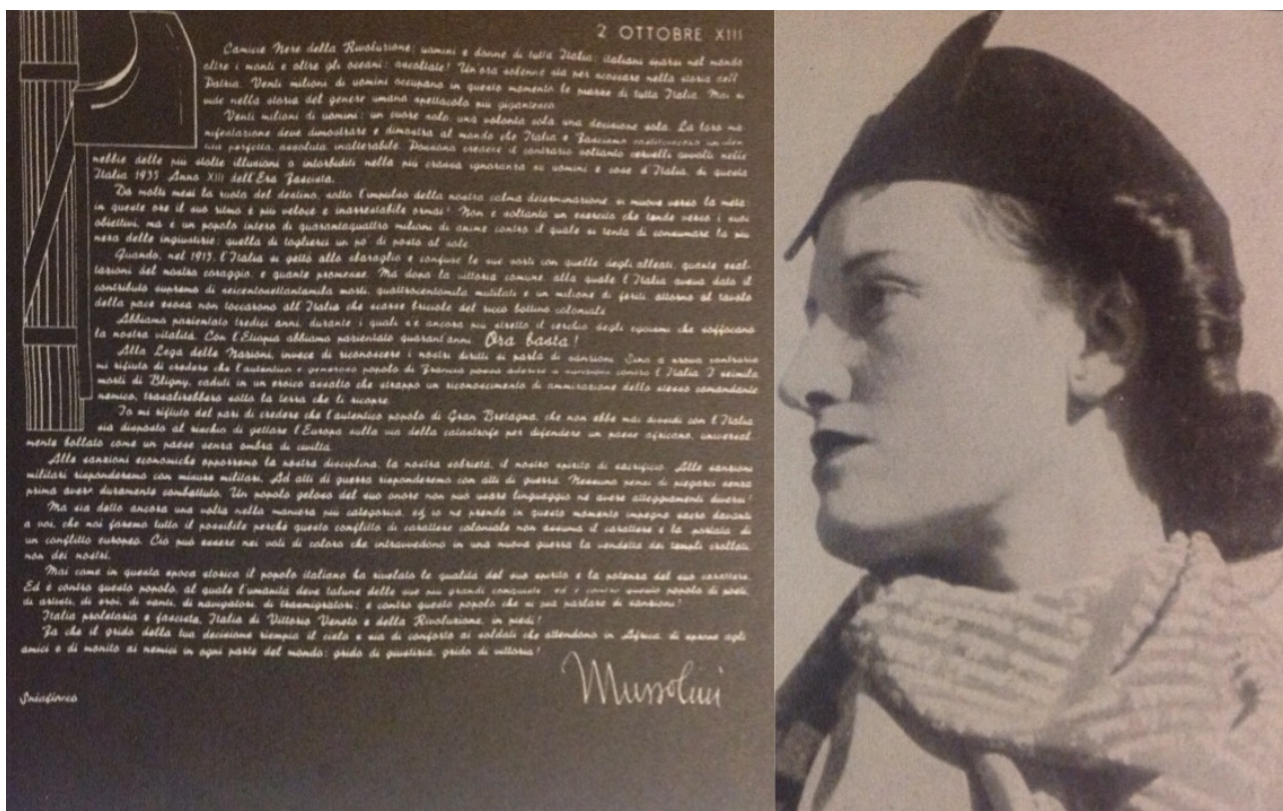


(Fig. 24) Acquarelli di Brunetta di corredo all'articolo descritto nell'immagine precedente. *La moda al sole*, in "Snia Viscosa, I Tessili Nuovi", anno II, n. 8, luglio-settembre 1936, p. 14.





(Fig 25) Lettere delle forniture delle uniformi per i soldati e stendardo col discorso di Mussolini. Da “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 8, luglio-settembre 1936, p. 10.



(Fig. 25a) Sono due fotografie che ho accorpato. In alto a sinistra il foulard di sniafiocco steso con stampato il discorso di Mussolini tratto da Da “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 8, luglio-settembre 1936, p. 11. In alto a destra una modella indossa il foulard, disponibile anche coi colori invertiti (scritta nera a sfondo bianco). Tratto da Butazzi, Gra-zietta, 1922-1943: Vent’anni di moda italiana, Firenze, Centro Di, 1980, p. 57.



(Fig. 26) Vestito disegnato per le Olimpiadi del 1936 da Brunetta. In “Snia Viscosa. I Nuovi Tessili”, anno II, n. 9, ottobre-dicembre 1936, p. 43.





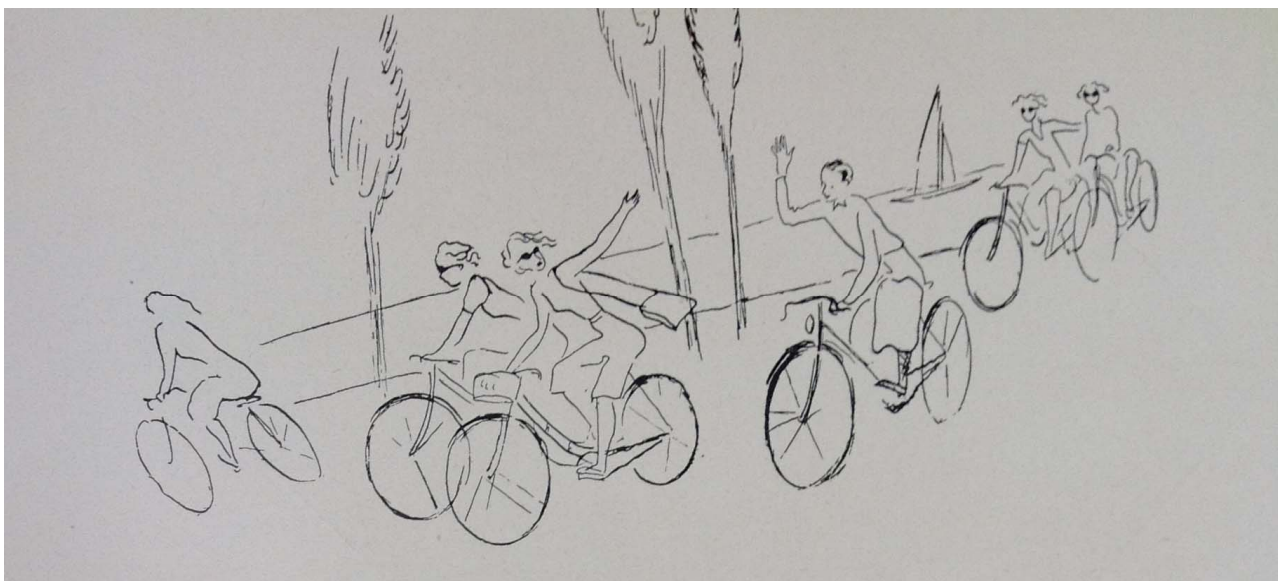
**(Fig. 27 a sinistra)** Brunetta, acquerello, particolare di figura femminile. *La moda quest'inverno*, "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 18, gennaio-marzo 1939, p. 14.

**(Fig. 28 a destra)** Brunetta, acquerello, particolare di figura femminile. *La moda quest'inverno*, "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 18, gennaio-marzo 1939, p. 16.



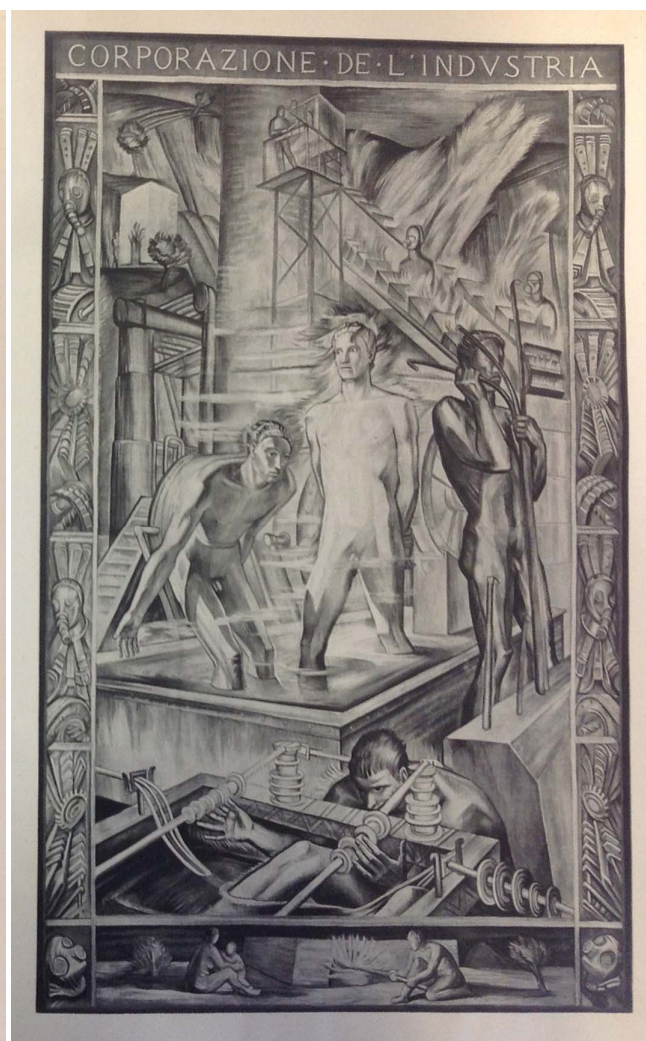
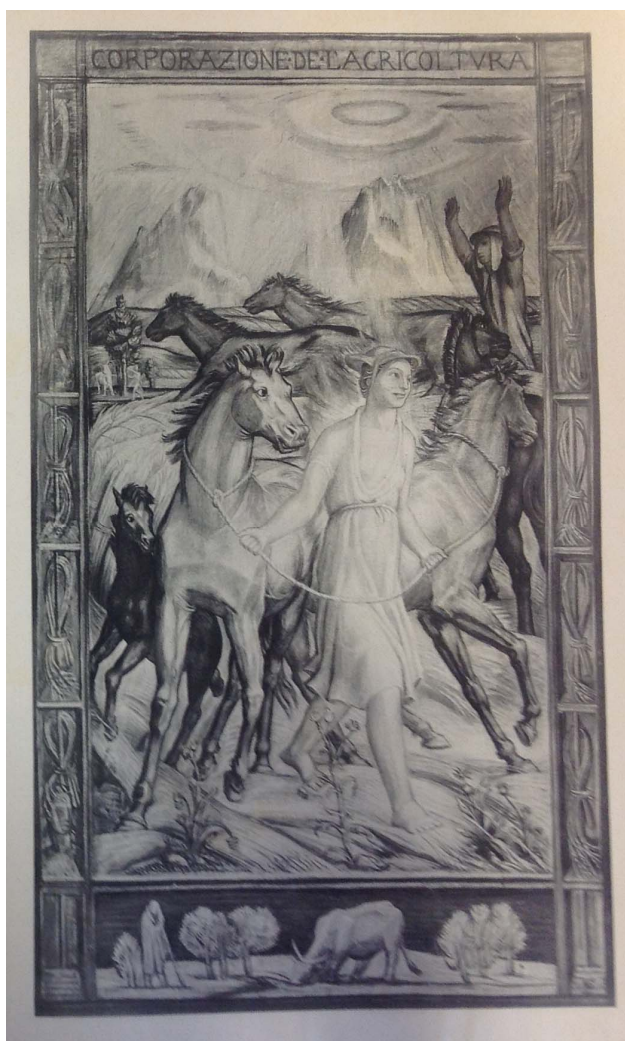
(Fig. 29 in alto a sinistra) Brunetta, acquerello. In Fanciulli, Giuseppe, *Lisa-Betta al mare*, Torino, Sei, 1937, (senza numero di pagina).

(Fig. 30 in alto a destra) Brunetta, acquerello. In Cattaneo, Margherita, *Primavera*, "I Tessili Nuovi", anno X, n. 34, gennaio-aprile 1943, p. 45.



(Fig. 31) Brunetta, disegno sulla donna e la bicicletta per Cattaneo, Margherita, *Pedalare*, in "I Tessili Nuovi", n. 32, luglio-settembre 1942, p. 35.

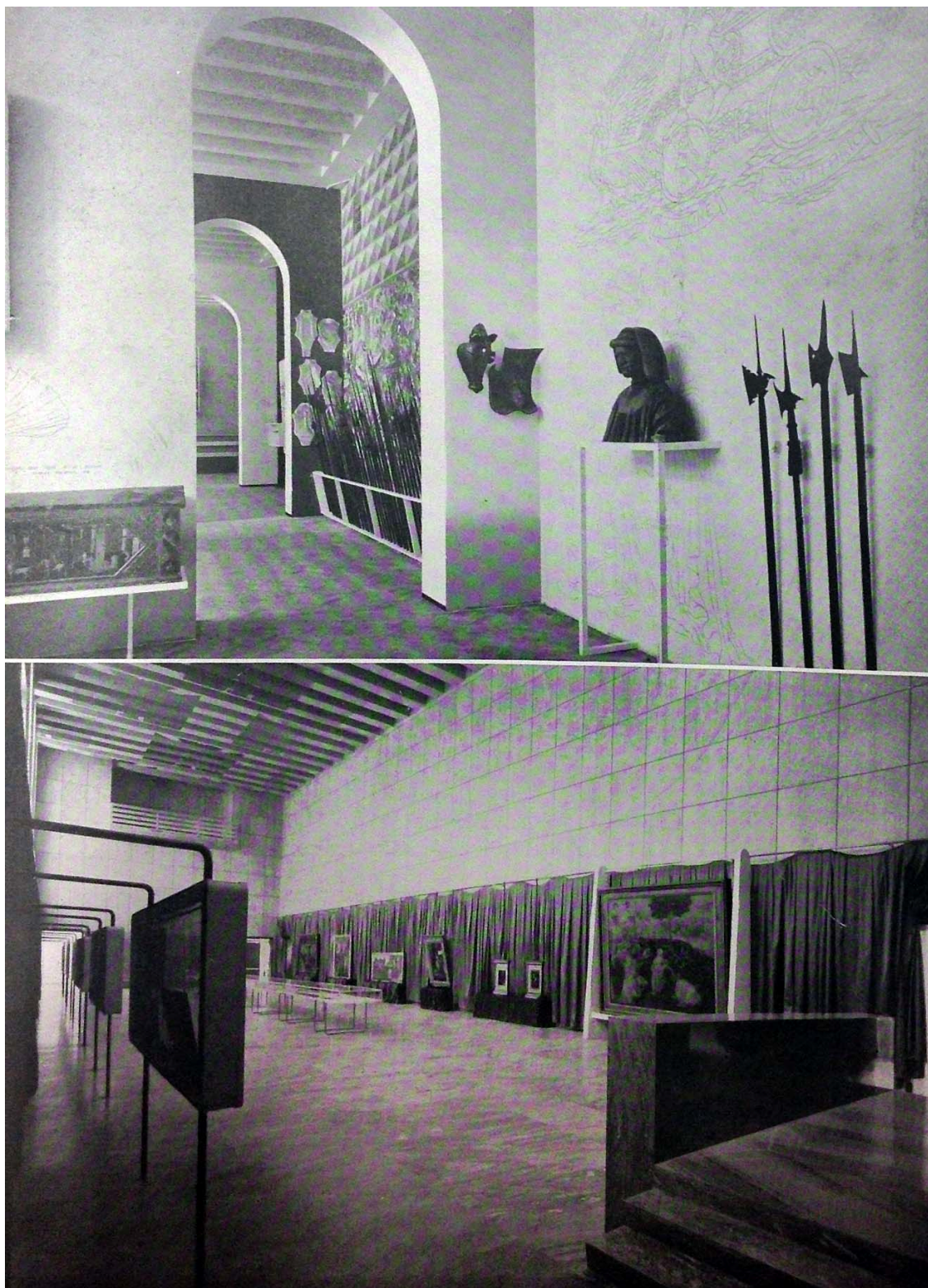




**(Fig. 32 in alto a sinistra)** Ferrazzi, Ferruccio, arazzo per la Corporazione dell'Agricoltura. In Nicodemi, Giorgio, *Gli arazzi nel Ministero delle Corporazioni*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 8, luglio-settembre 1936, p. 27.

**(Fig. 33 in alto a destra)** Ferrazzi, Ferruccio, arazzo per la Corporazione dell'Industria. In Nicodemi, Giorgio, *Gli arazzi nel Ministero delle Corporazioni*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 8, luglio-settembre 1936, p. 29.



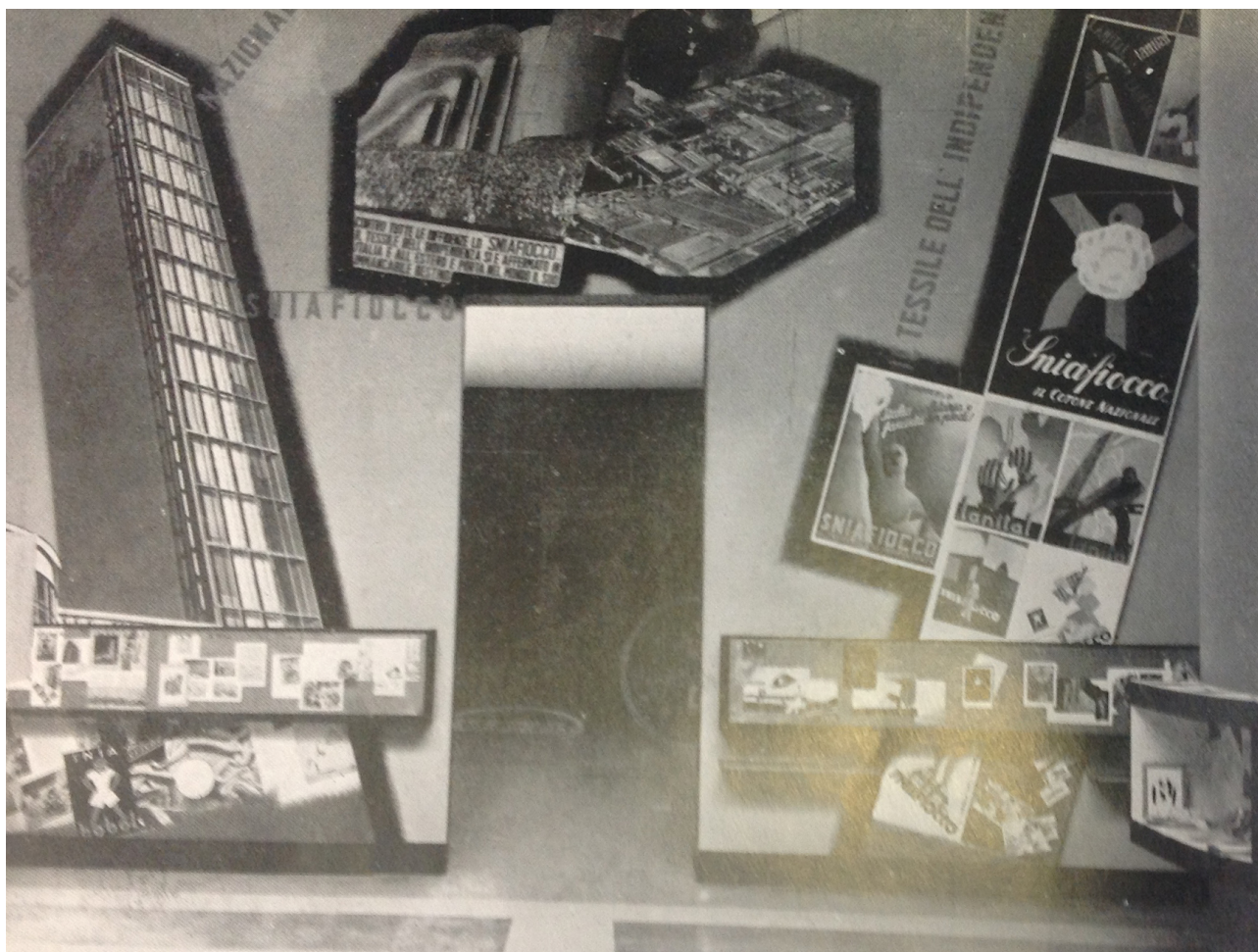


(Fig. 34) Sala degli ambienti sforzeschi e medicei in cui visse Leonardo (in alto) realizzata da Figini e Pollini, e sala dell'iconografia vinciana (in basso) realizzata da Pea e Bianchetti. Fotografia estratta da Pagano, Giuseppe, *La Mostra di Leonardo nel Palazzo dell'Arte*, in "Casabella-Costruzioni", n. 141, settembre 1939, pp. 6-12





(Fig. 35) Araca, *copertina* [con il sole fatto dalla scritta Lanital n.d.r.], in “Snia Viscosa. I Nuovi Tessili”, anno III, n. 11, aprile-giugno 1937.



(Fig. 36). Particolare del padiglione Snia Viscosa alla *I Mostra dell'arte Grafica e del Cartellone*. Tratto da Villari, Anna, *L'arte e la pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, (catalogo mostra, Forlì), p. 10.





(Fig. 37) La torre per il padiglione della Snia Viscosa fatta da Palanti e Faludi per la Fiera Campionaria del 1935. L'immagine é tratta dall'inserito speciale di "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno I, n. 3, aprile-giugno 1935.



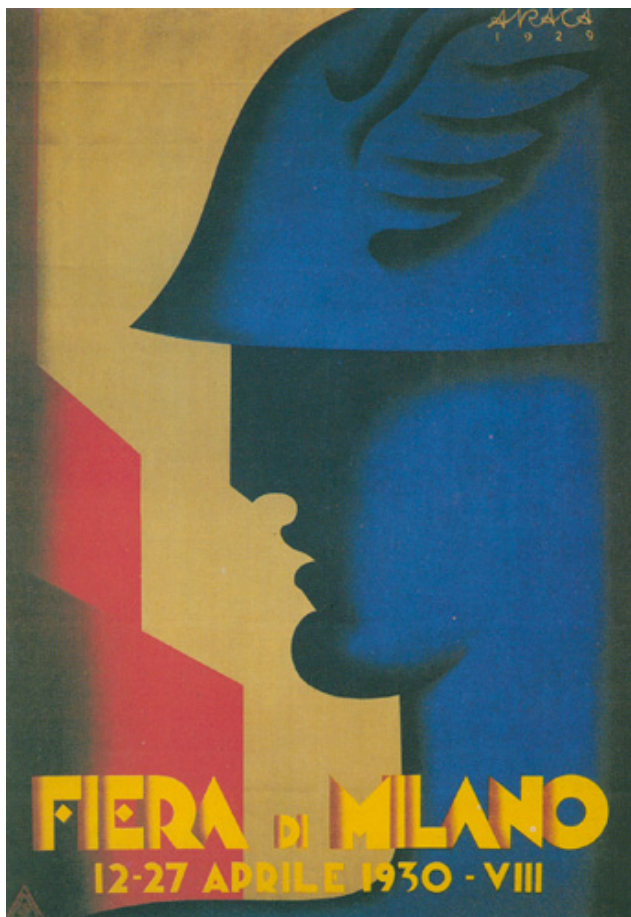
(Fig. 38a in alto a sinistra) Torre Snia Viscosa in Corso del Littorio. Progetto di Rimini e De Min. Immagine tratta da <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00097/> consultato in data 15/9/2013.  
(Fig. 38b in alto a destra) Torre Snia Viscosa in Corso del Littorio. Realizzazione. Immagine tratta da <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00097/> consultato in data 15/9/2013.





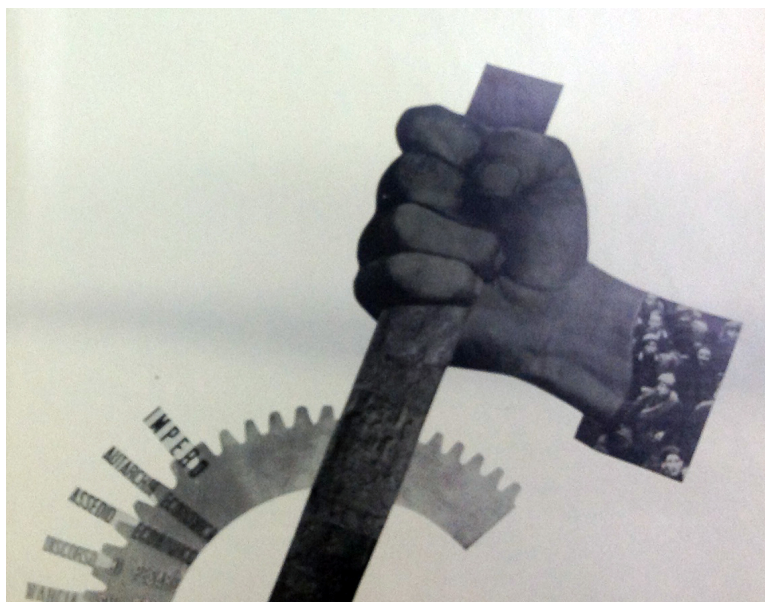
(Fig. 38c) Interno del negozio "I Nuovi Tessili" al pian terreno della sede centrale della Snia Viscosa in Corso del Littorio 11 a Milano. Tratto da *Il negozio I Nuovi Tessili*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 12, luglio-settembre 1937, pp. 92-93.





(Fig. 39a in alto a sinistra) Araca, cromolitografia, manifesto della VIII Fiera Campionaria raffigurante il volto di Mercurio, dio del commercio. Tratto da <http://archiviostorico.fondazionefieramilano.com> consultato il 4/9/2013.

(Fig. 39b in alto a destra) Boccasile, cromolitografia, manifesto della XV Fiera Campionaria raffigurante il volto di Efesto, dio simbolo del lavoro (meccanico). <http://archiviostorico.fondazionefieramilano.com> consultato il 4/9/2013.



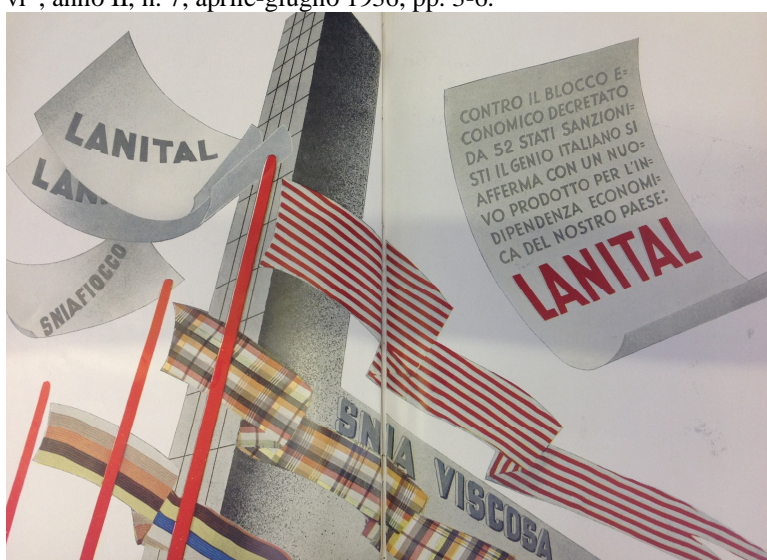
(Fig. 41 in alto a sinistra) Due simboli della scelta di totale adesione alla Meccanica: l'uomo meccanico distributore di volantini alla Fiera di Milano del 1930. Tratto da <http://archiviostorico.fondazionefieramilano.com> consultato il 3/10/2013.

(Fig. 42 in alto a destra) Autore sconosciuto, stampa su pannello: figura che Snia Viscosa posizionò all'ingresso del suo padiglione alla Fiera del 1937. Tratto da "Snia Viscosa. I Nuovi Tessili", anno III, n. 12, aprile-giugno 1937, p. 3.





(Fig. 43) Riproduzione in poster del pannello della Fiera Campionaria del 1936. Tratto da “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 7, aprile-giugno 1936, pp. 3-6.



(Fig. 44) Il poster pubblicitario della Snia Viscosa per la Fiera del 1936. Tratto da “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 7, aprile-giugno 1936, pp. 1-2.



(Fig. 45) Veduta del fondo del padiglione della Fiera Milano del 1937 con la copia della grande statua della Vittoria Alata. Tratto da *La Fiera di Milano*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, anno XIX, n. 4, aprile 1937, p. 63.





(Fig. 46 in alto a sinistra) Fotocomposizione pubblicitaria per il Lanital alla Fiera Campionaria del 1937. Tratto da *Alla Fiera di Milano*, in "Snia Viscosa. I Nuovi Tessili", anno III, n. 12, luglio-settembre 1937, p. 7.

(Fig. 47 in alto a destra) Fotocomposizione pubblicitaria per il Lanital alla Fiera Campionaria del 1937. Tratto da *Alla Fiera di Milano*, in "Snia Viscosa. I Nuovi Tessili", anno III, n. 12, luglio-settembre 1937, p. 8.



(Fig. 48) Pannello espositivo per la Fiera Campionaria del 1937 con le scritte Ieri-Oggi-Domani e vari macchinari. Tratto da *Alla Fiera di Milano*, in "Snia Viscosa. I Nuovi Tessili", anno III, n. 12, luglio-settembre 1937, pp. 10-11.

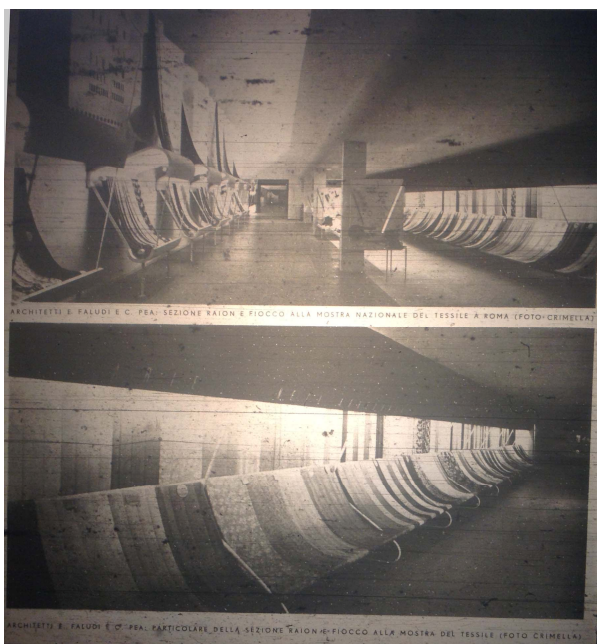




(Fig. 49 in alto a sinistra) L'originale Manifesto di Araca per la ditta di distribuzione di Lanital Leumann. Tratto da Scorrano, Gianfranco, *Chimica: un racconto dai manifesti*, Treviso, Canova, 2009. Il libro è interamente pubblicato online e diviso per autori, manifesti a questo url:

[http://www.chimica.unipd.it/gianfranco.scorrano/pubblica/chimica\\_new/index.html](http://www.chimica.unipd.it/gianfranco.scorrano/pubblica/chimica_new/index.html) consultato il 18 maggio 2013.

(Fig. 50 in alto a destra) Struttura bidimensionale realizzata per la Fiera del 1937. Tratto da *Alla Fiera di Milano*, in "Snia Viscosa. I Nuovi Tessili", anno III, n. 12, luglio-settembre 1937, p. 2.



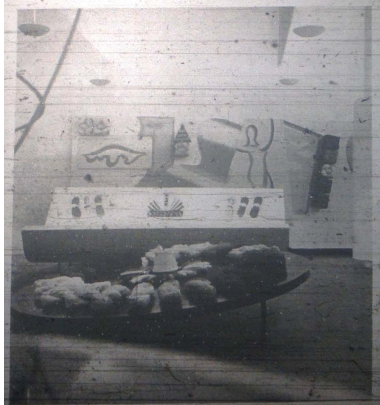
(Fig. 51 in alto a sinistra) Foto Crimella. Allestimento di Pea e Faludi per le pareti della sezione del Raion e del Fiocco alla Mostra del Tessile Nazionale. Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, p. 18.

(Fig. 52 in alto a destra) Foto Crimella. Allestimento di Pea e Faludi per il corridoio lungo la sezione del Raion e del Fiocco alla Mostra del Tessile Nazionale. Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, p. 19.

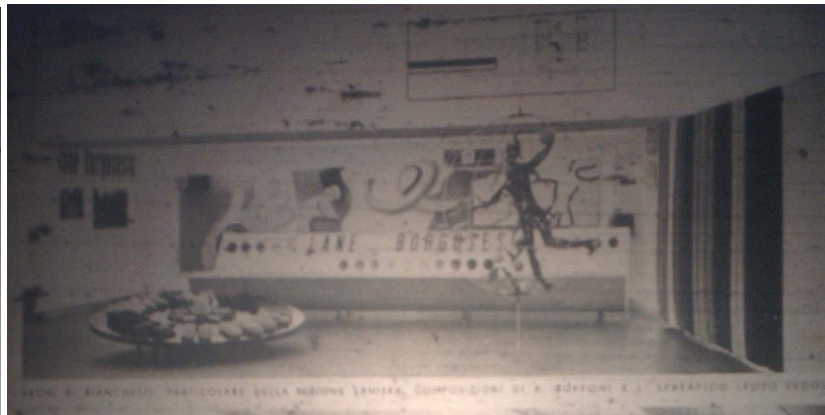




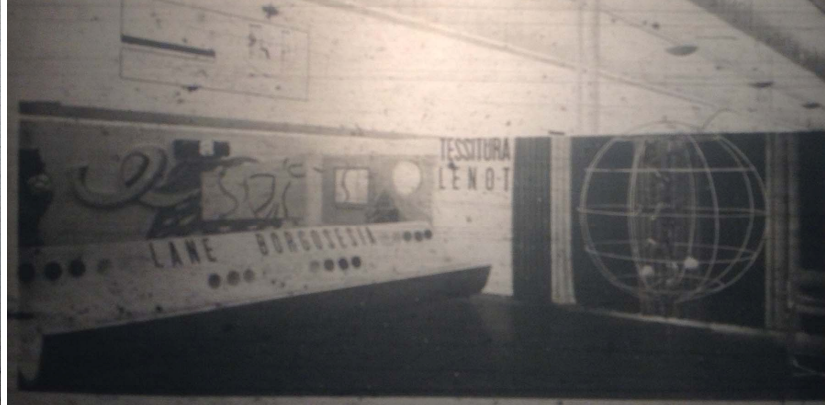
B. BUFFONI: PUPAZZO NELLA SEZIONE LANIERA



B. BUFFONI: COMPOSIZIONE NELLA SEZIONE LANIERA



LANE B. BIANCHETTI: PARTICOLARE DELLA SEZIONE LANIERA, COMPOSIZIONI DI B. BUFFONI E J. SPREAFICO LEOPOLD VEDOLI



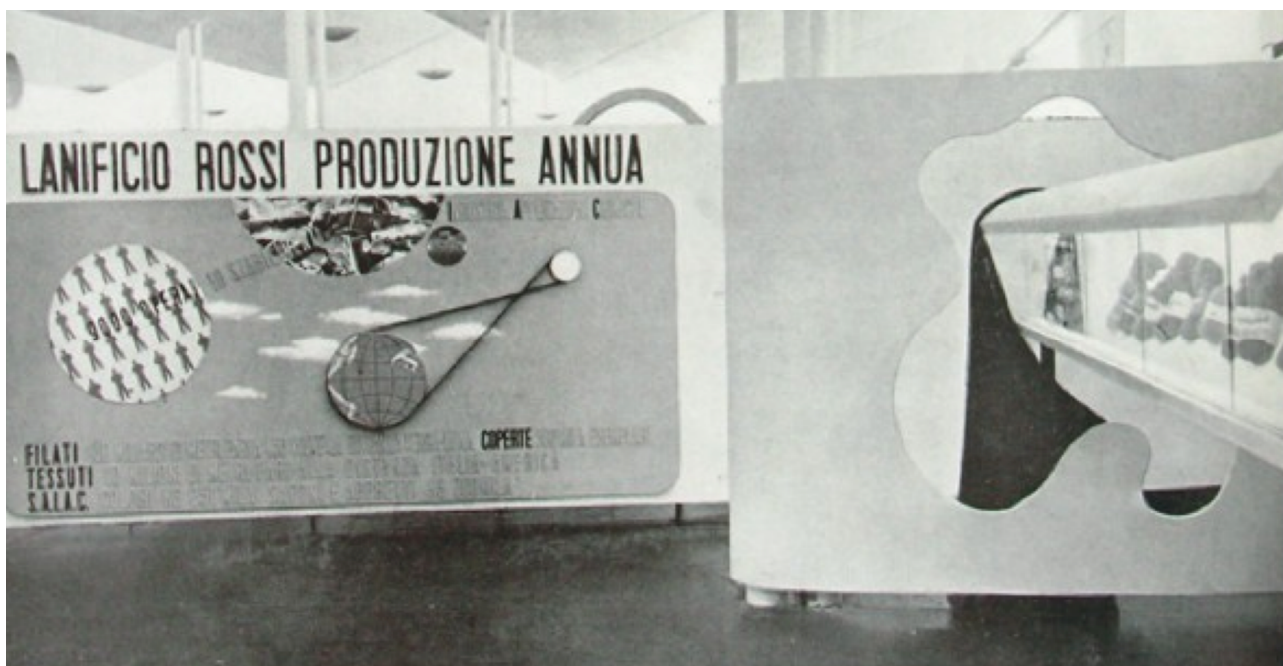
LANE B. BIANCHETTI: PARTICOLARE DELLA SEZIONE LANIERA, COMPOSIZIONI DI B. BUFFONI E J. SPREAFICO LEOPOLD VEDOLI

(Fig. 53 in alto a sinistra) Foto Crimella. Due immagini delle composizioni di Buffoni (pupazzo e tavolo con gomitoli) per Borgosesia. Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, p. 20.

(Fig. 54 in alto a destra) Foto Crimella. Veduta d'insieme della sezione laniera allestita da Bianchetti con le composizioni di Buffoni e Spreafico alla *Mostra del Tessile Nazionale*. Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, p. 20.



(Fig. 55) Foto Vedo. Sezione laniera allestita da Bianchetti alla *Mostra del Tessile Nazionale*. Pannelli di (R+M) per il Lanificio Rossi con la "R" fatta dai maglioni. Da Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, p. 22.

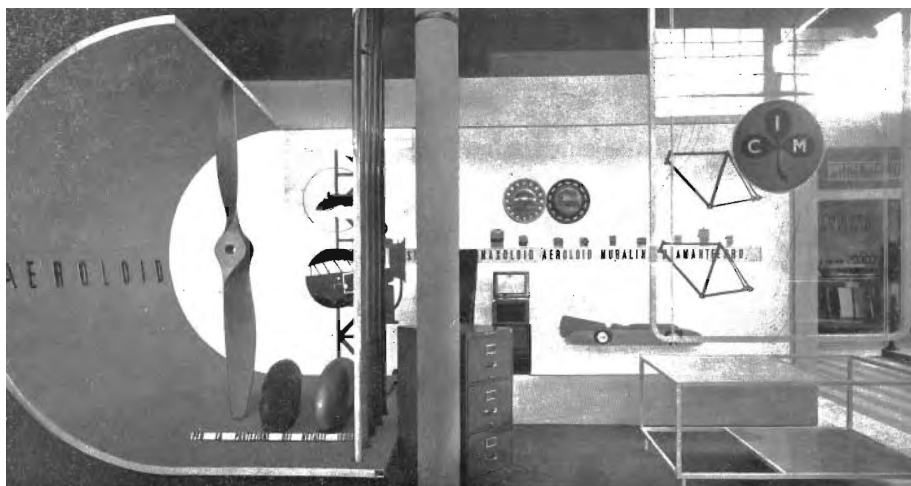


(Fig. 55a) R+M. Pannello con una macchia da cui esce una specie di vetrina con esposti alcuni prodotti di Lanital. Tratto da Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, p. 23.

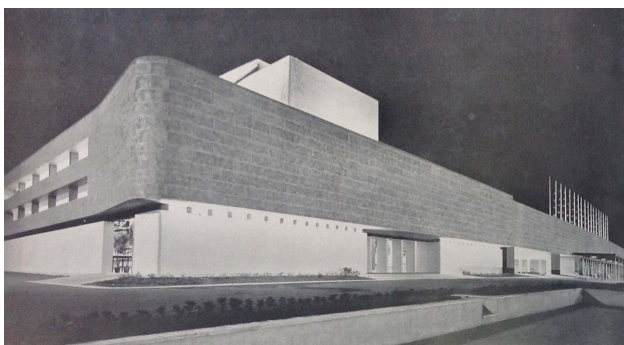




(Fig. 56) Foto Vedo. Padiglione dei Coloranti ACNA di Bianchetti e Nizzoli con la struttura ricurva e la *Statua della Vittoria*. Tratto da Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in "Casabella", n. 121, gennaio 1938, p. 24.

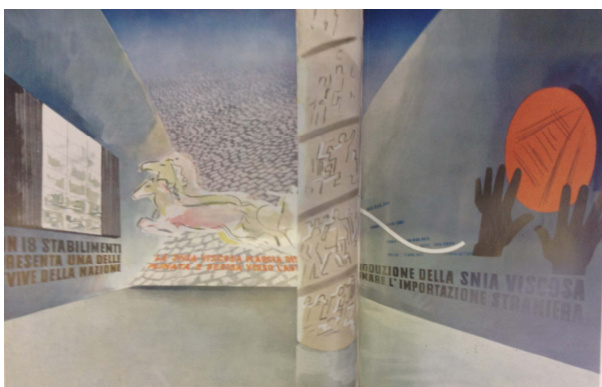


(Fig. 56a) Bianchetti, Angelo. Padiglione Isotta Fraschini alla XIX Fiera Campionaria. Da Labò, Mario, *La XIX Fiera di Milano*, in "Casabella", n. 127, luglio 1938, p. 12.



**(Fig. 57 in alto a sinistra)** Veduta esterna del Padiglione della Snia Viscosa visto lateralmente. *Padiglione Lanital alla Mostra del Tessile Nazionale*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno III, n. 13, ottobre-dicembre 1937, p. 2.

**(Fig. 58 in alto a destra)** Veduta esterna del Padiglione della Snia Viscosa visto centralmente. *Padiglione Lanital alla Mostra del Tessile Nazionale*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno III, n. 13, ottobre-dicembre 1937, p. 3.



**(Fig. 59 in basso a sinistra)** Bozzetto della Sala d'Onore nel Padiglione della Snia Viscosa. *Padiglione Lanital alla Mostra del Tessile Nazionale*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno III, n. 13, ottobre-dicembre 1937, p. 5.

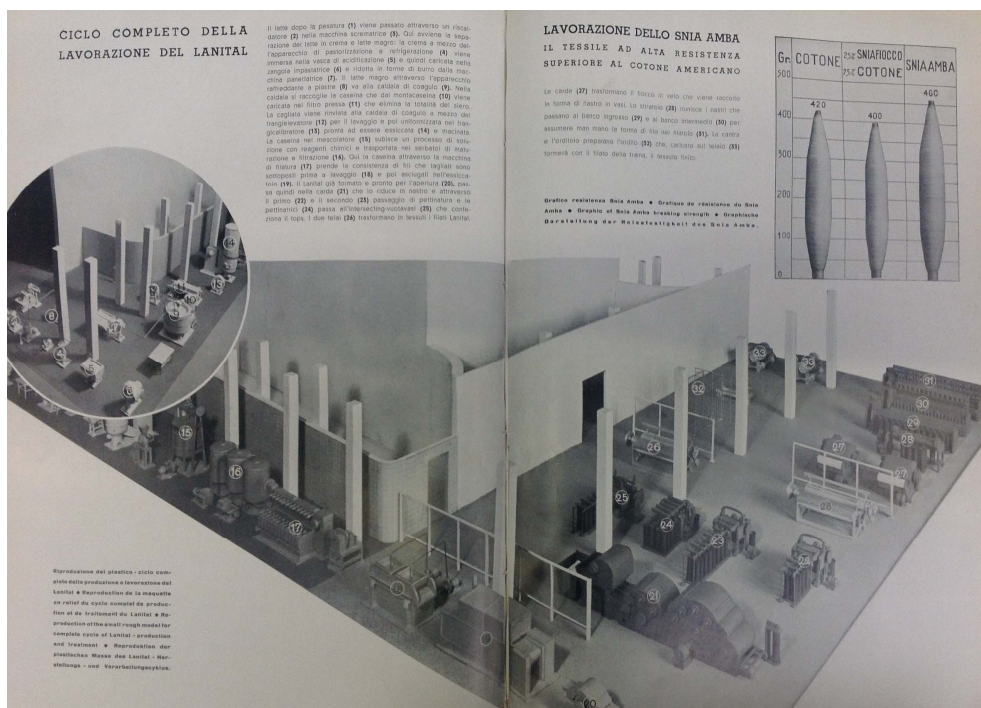
**(Fig. 60 in basso a destra)** Realizzazione della Sala d'onore allestita da Faludi con la *Colonna dell'Autarchia* di Leone Lodi. Tratto da “La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia”, anno XIX, n. 12, dicembre 1937 (numero speciale sulla *Mostra del Tessile Nazionale*), p. 81.



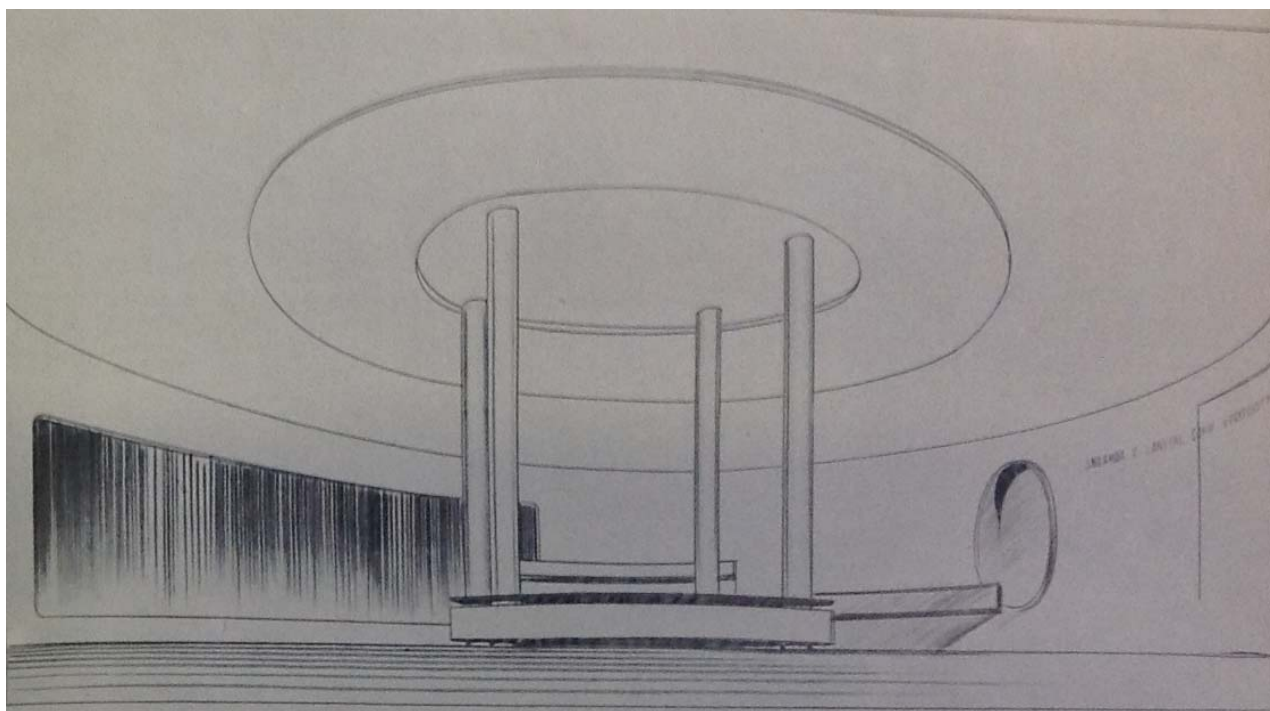


**(Fig. 61 in alto a sinistra)** Leone Lodi, *Colonna dell'Autarchia*. Tratto da *Padiglione Lanital alla Mostra del Tessile Nazionale*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 13, ottobre-dicembre 1937, p. 8.

**(Fig. 62 in alto a destra)** Leone Lodi, *Colonna dell'Autarchia*, vista dalla parte opposta. Tratto da "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", anno XIX, n. 12, dicembre 1937 (numero speciale sulla *Mostra del Tessile Nazionale*), p. 81.

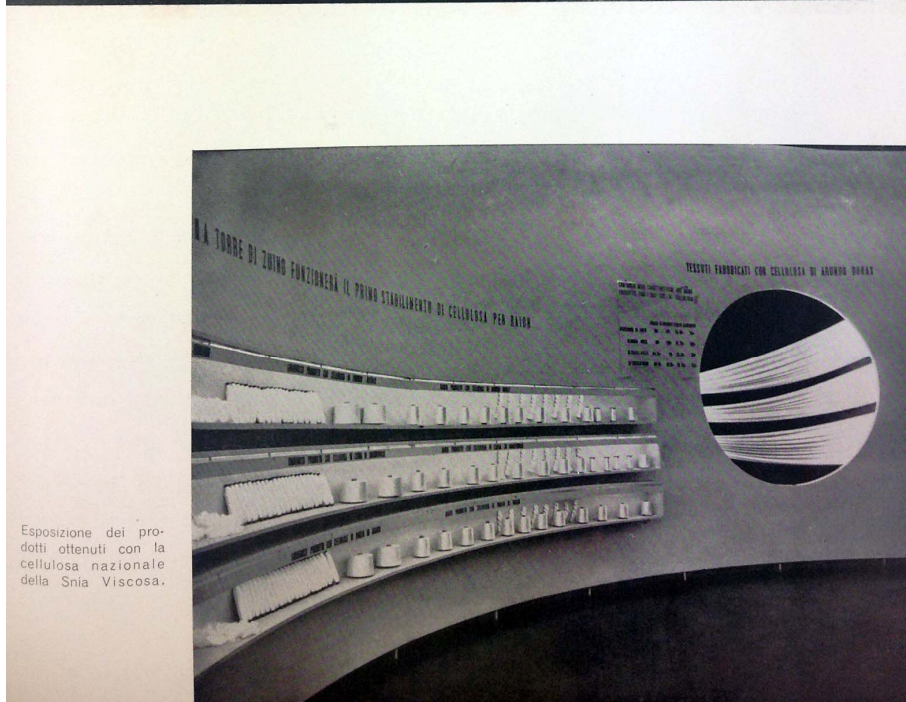


(Fig. 63) Macchine che illustravano il processo di lavorazione delle varie fibre appena fuori dal Salone d'Onore. Tratto da Padiglione Lanital alla Mostra del Tessile Nazionale, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 13, ottobre-dicembre 1937, pp. 11-12.

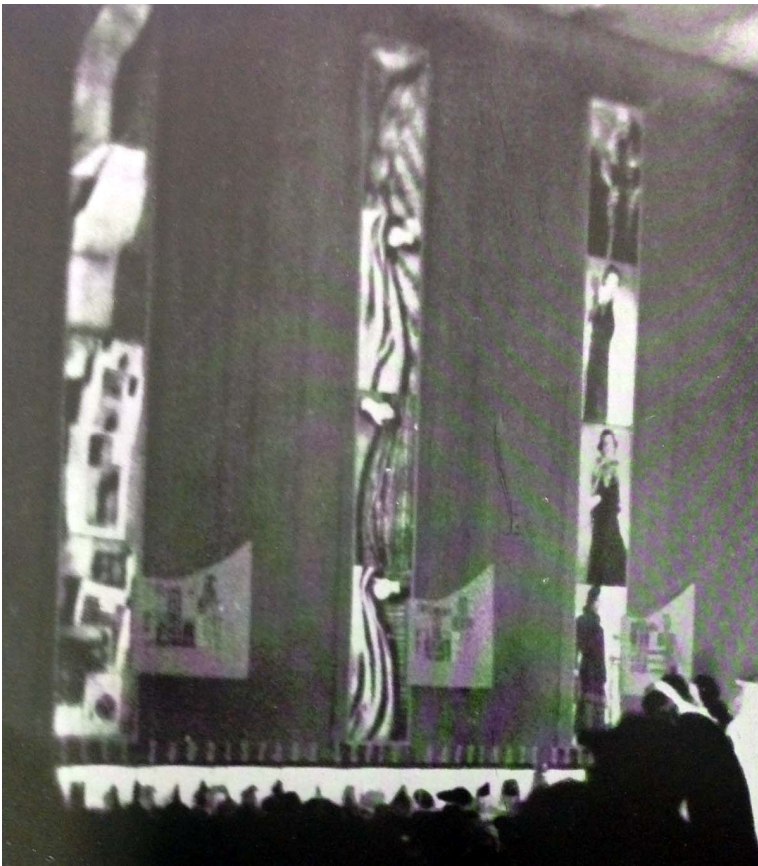


(Fig. 64) Le 4 colonne simboleggianti le fibre autarchiche Sniafiocco, Lanital, Amba e Raion. Bozzetto. Tratto da Padiglione Lanital alla Mostra del Tessile Nazionale, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno III, n. 13, ottobre-dicembre 1937, pp. 10.





(Fig. 65) Realizzazione delle 4 colonne (immagine in alto), e mostra dei prodotti di Raion (immagine in basso) che sarebbero stati realizzati l'anno successivo a Torviscosa con la cellulosa nazionale. Tratto da "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", anno XIX, n. 12, dicembre 1937 (numero speciale sulla *Mostra del Tessile Nazionale*), p. 88.



(Fig. 66) Sfondo del palco nella prima serata: Fasci Littori fatti di immagini e tessuto. 18/11/1937. Tratto da “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, anno XIX, n. 12, dicembre 1937 (numero speciale sulla *Mostra del Tessile Nazionale*), p. 92.



(Fig. 66a) Foto Crimella. Conclusione della sfilata alla Mostra del Tessile Nazionale. Da *Il Tessile italiano e l'autarchia*, in “Moda”, anno XVI, n. 11, gennaio 1938, p. 27.



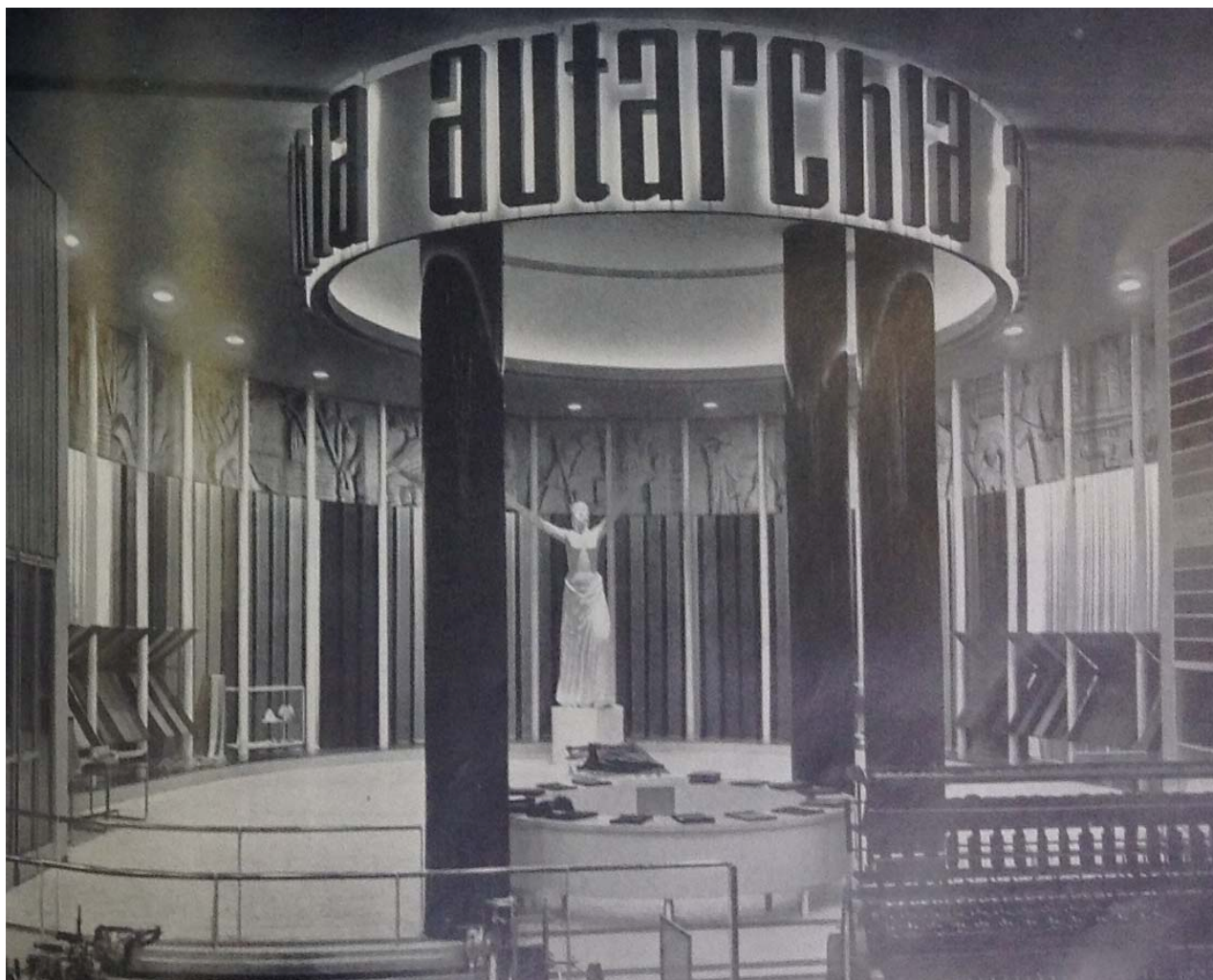


(Fig. 66b in alto a sinistra) Foto Crimella. Ditta Ventura. Da Vigolo, Mario, *La settimana della moda alla Mostra del Tessile Nazionale*, in "Moda", anno XV, n. 10, dicembre 1937, p. 21.

(Fig. 66c in alto a destra) Foto Crimella. Ditta Ferrario. Da Vigolo, Mario, *La settimana della moda alla Mostra del Tessile Nazionale*, in "Moda", anno XV, n. 10, dicembre 1937, p. 23.



(Fig. 67) Dettaglio di alcuni pannelli espositivi in fondo al padiglione Snia Viscosa per la Fiera di Milano del 1938. Tratto da *XIX Fiera Campionaria di Milano*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 15, aprile-giugno 1938, pp. 6-7.



(Fig. 68) Fiera di Milano del 1938. Padiglione Snia Viscosa. Emiciclo con i bassorilievi sul lavoro, la statua dell'autarchia e le colonne rappresentanti le fibre autarchiche. Tratto da *Manifestazioni di propaganda: La Fiera di Milano*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 16, luglio-settembre 1938, p. 57.





(Fig. 69) Veduta esterna del Padiglione Italiano realizzato da Michele Busiri Vici alla New York's World Fair. Tratto da *Il Padiglione Italiano all'Esposizione di Nuova York*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", anno XXI, n. 8, agosto 1939, p. 80.

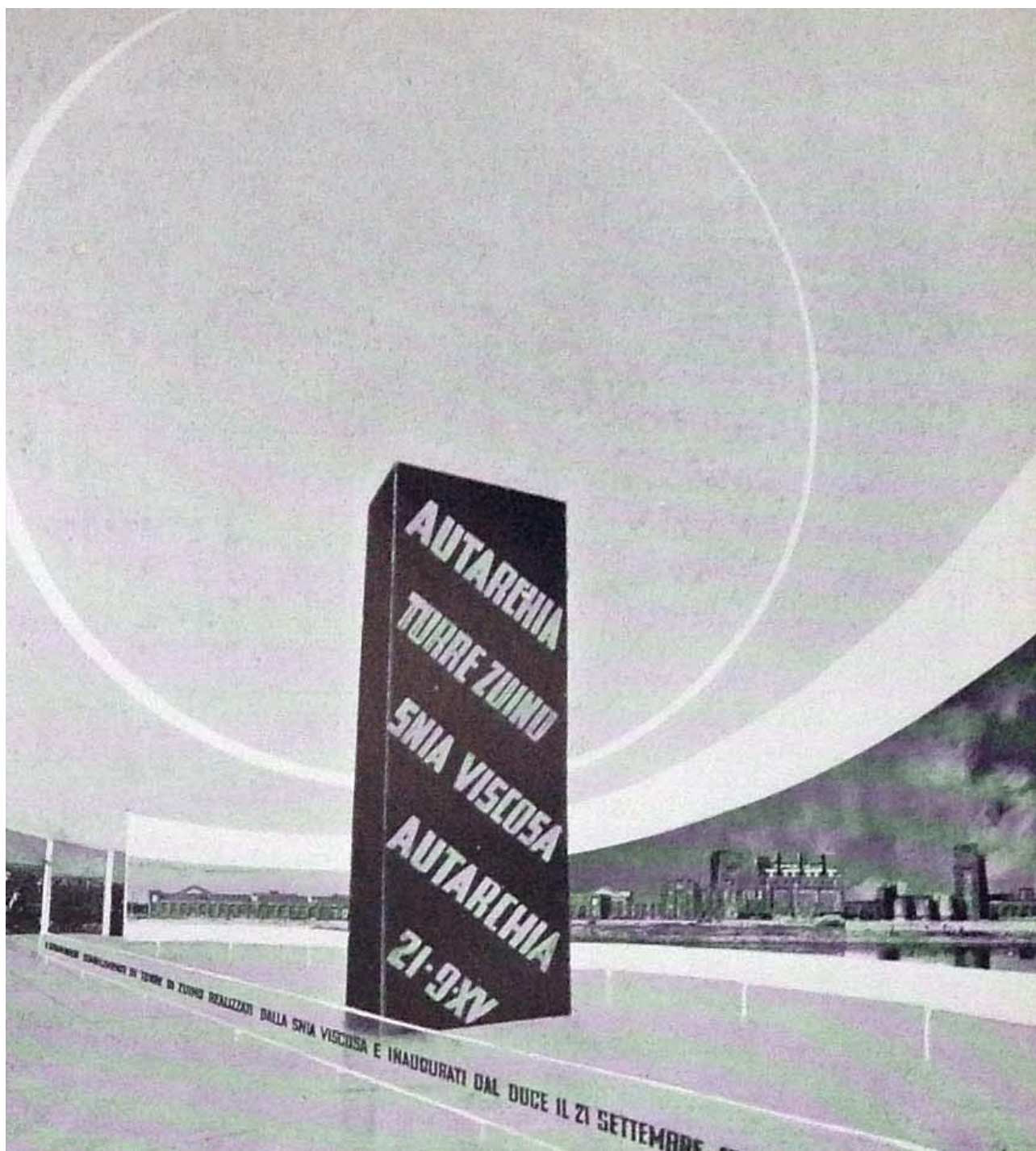


(Fig. 70) Interno della Sala del Tessile alla New York's World Fair. Tratto da *La partecipazione della Snia Viscosa a due grandi manifestazioni internazionali*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, p. 2.



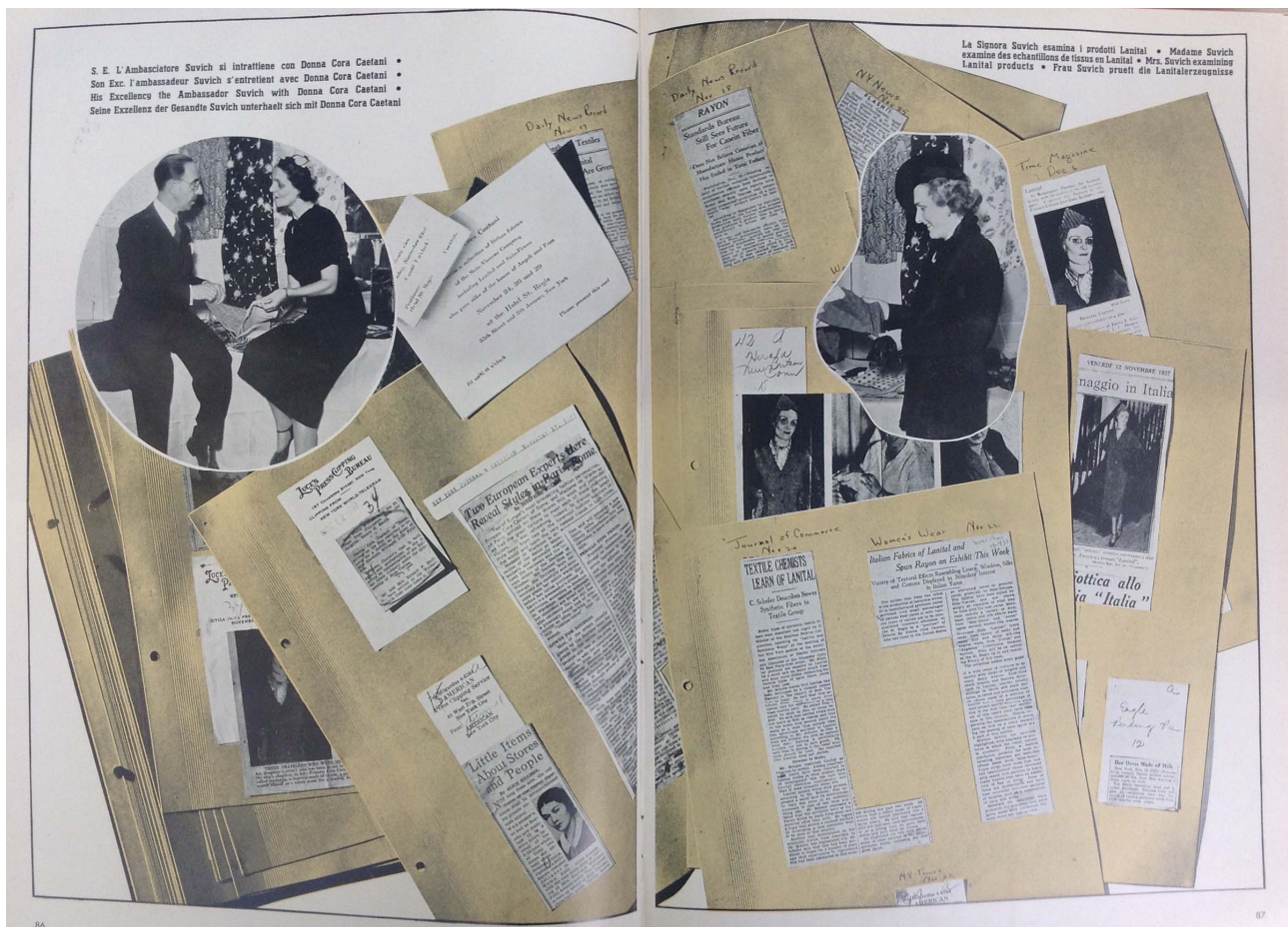
**(Fig. 71)** Interno del Padiglione della Fiera di Milano del 1939 con l'aratrice esposta su basamento e la scritta "320 giorni di lavoro". Tratto da *La partecipazione della Snia Viscosa a due grandi manifestazioni internazionali*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, p. 2.



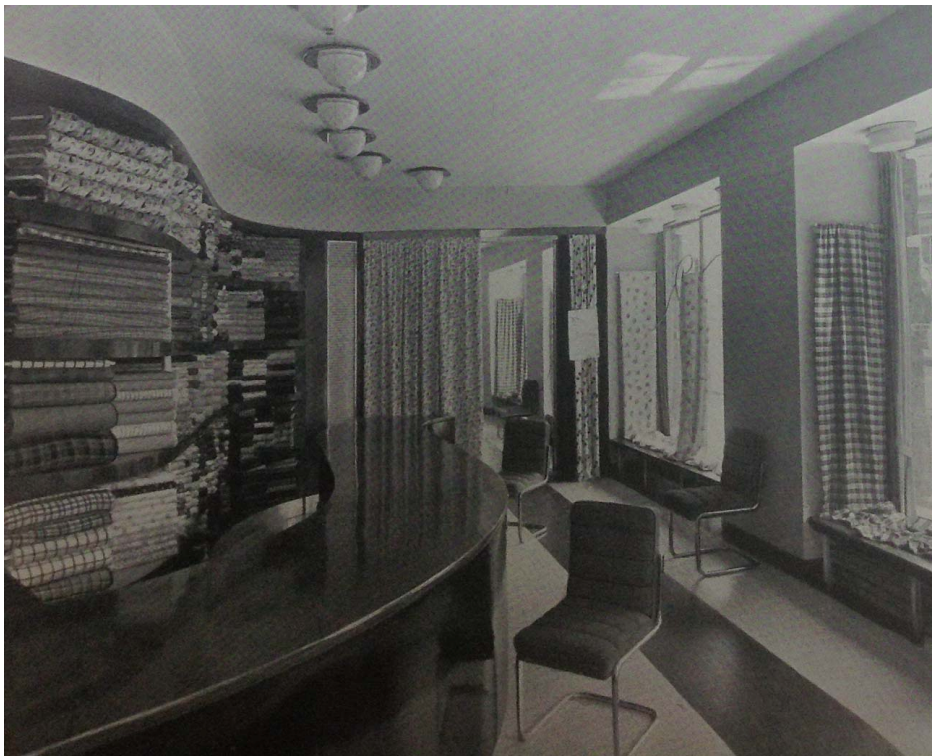


(Fig. 72) La colonna alla Fiera di Milano del 1939. Tratto da *La partecipazione della Snia Viscosa a due grandi manifestazioni internazionali*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, p. 4.





(Fig. 73) La Principessa Cora Caetani e vari articoli sul Lanital e sul suo successo nel mondo già prima della New York's World Fair. Tratto da *Propaganda della Snia Viscosa negli Stati Uniti*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno V, n. 14, gennaio-marzo, 1938, pp. 86-87.

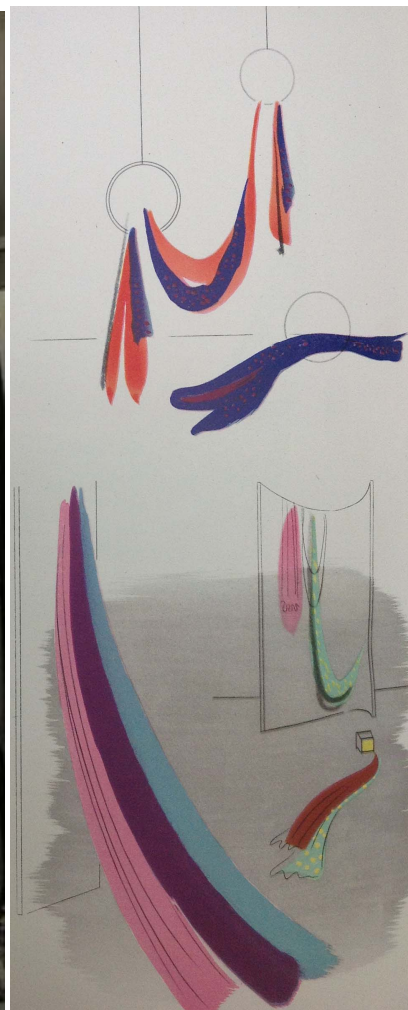


(Fig. 74) Architetto Faludi. Interno del negozio "I Nuovi Tessili" in Piazza Santa Margherita a Milano. Tratto da Bianchetti, Angelo e Cesare Pea (a cura di), *Negozi moderni: Architettura e arredamento*. 72 architetti, 4.000 illustrazioni, 138 negozi e facciate, Milano, Gorlich, 1949, p. 86.



(Fig. 75) Pubblicità per i due nuovi negozi di Corso del Littorio e di Largo Santa Margherita, entrambi a Milano. Tratto da *Le nuove stoffe*, in "Snia Viscosa. I Tessili Nuovi", anno IV, n. 16, luglio-settembre 1938, p. 27.





**(Fig. 76 in alto a sinistra)** Allestimento della vetrina di uno dei negozi della Snia Viscosa. Tratto da “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno III, n. 12, luglio-settembre 1937, p. 92.

**(Fig. 77 in alto a destra)** Progettazione di allestimento di Enrico Ciuti per una vetrina-tipo della Snia Viscosa. Tratto da “Italviscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 21, ottobre-dicembre 1939, p. 47.

## **Bibliografia.**

### **Fonti primarie.**

*XVIII Fiera Campionaria di Milano*, in “Snia Viscosa. I Nuovi Tessili”, anno III, n. 11, aprile-giugno 1937, pp. 3-10.

*XIX Fiera Campionaria di Milano*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 15, aprile-giugno 1938, pp. 4-5.

*Alla Fiera di Milano*, in “Snia Viscosa. I Nuovi Tessili”, anno III, n. 12, luglio-settembre 1937, p. 4.

*Grafica pubblicitaria per Il Poema di Torre Viscosa*, in “Campo Grafico”, Anno VII, n. 3-5, marzo-maggio 1939, pp. 81-82.

*I disegni artistici di Leonardo alla Biblioteca Ambrosiana*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, anno XV, novembre 1936, pp. 39-42.

*I maghi creatori*, in “Sovrana”, anno VIII, n. 4, aprile-maggio 1934, p. 13.

*I nostri bimbi*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 4, (luglio-settembre), 1935, pp. 43-44.

*I nostri bimbi*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 5, ottobre-dicembre 1935, pp. 46-53.

*I nuovi tessili nell’arredamento*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno III, n. 9, ottobre-dicembre 1936, inserto in cartoncino senza numero di pagine.

*Il padiglione italiano alla Esposizione di Parigi*, in “Casabella-Costruzioni”, n. 115, luglio 1937, pp. 59-63.

*Il taglio alla maschietta*, in “Lidel”, anno VI, febbraio 1924, p. 23.

*Il Tessile italiano e l’autarchia*, in “Moda”, anno XVI, n. 11, gennaio 1938, p. 27.

*Il tessuto nell’arredamento moderno*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 18, gennaio-marzo 1939, p. 46.

*Il tramonto di un mondo*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 3, aprile-giugno 1935, p. 43.

*In margine alla Moda*, in “Moda Scelta”, anno V, maggio 1933, p. 8.

*L’Arte e la Moda*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno I, n. 2, gennaio-marzo 1935, p. 32.

*L’autotreno del raion*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno I, n. 1, ottobre-dicembre 1934, pp. 26-27.

*L’Esposizione Universale di Bruxelles*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 3, aprile-giugno 1935, p. 13.

*L’Esposizione Universale di Bruxelles*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 4, luglio-settembre 1935, p. 11.

*La decorazione della vetrina*, in “Italviscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 21, ottobre-dicembre 1939, pp. 49-53.

*La favola dei tre magi*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 2, gennaio-marzo 1935, p. 49.

*La litoranea libica*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, anno XVI, n. 3, marzo 1937, pp. 35-41.

*La moda d’autunno*, in “Italviscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 21, ottobre-dicembre 1939, p. 10.

*La moda italiana e la Mostra del Tessile Nazionale*, in “Moda”, anno XVII, n. 9, novembre 1937, pp. 21-23.

*La partecipazione della Snia Viscosa a due grandi manifestazioni internazionali*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, pp. 2-13.

*La sala da pranzo di casa Frediani*, in “Italviscosa + Cisa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 20, luglio-settembre 1939, pp. 60-61.

*La santa battaglia pro moda italiana*, in “Per voi signora”, anno II, n. 2, febbraio 1933, p. 21.

- Le nuove stoffe*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno IV, n. 16, luglio-settembre 1938, pp. 27-30.
- Lo Sniafiocco in America*, in “Snia Viscosa. I Nuovi Tessili”, anno III, n. 10, gennaio-marzo 1937, pp. 30-31.
- Manifestazioni di propaganda: La Fiera di Milano*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 16, luglio-settembre 1938, pp. 53-56.
- Moda Italiana*, in “Sovrana”, anno VII, n. 1, gennaio 1933, p. 5.
- Mostra del Tessile Nazionale Roma*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno IV, n. 14, gennaio-febbraio 1938, pp. 2-13.
- Mostra di Leonardo da Vinci. Guida ufficiale*, Milano, Soc. Anonima Milanese Editrice, 1939, (catal. mostra. maggio-ottobre 1939).
- Mostra Augustea della Romanità*, Roma, C. Colombo, 1937, p. 9.
- Padiglione Lanital alla Mostra del Tessile Nazionale*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno III, n. 13, ottobre-dicembre 1937, pp. 2-11.
- Padiglione Snia Viscosa alla Fiera di Milano*, in “L’Architettura Italiana”, anno XXX, n. 4, aprile 1935, pp. 115-121.
- Per il potenziamento della Razza*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 18, gennaio-marzo 1939, p. 81.
- Propaganda della Snia Viscosa negli Stati Uniti*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 14, gennaio-marzo 1938, pp. 85-87.
- Stoffe e tendaggi per l’arredamento della casa*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, p. 69.
- Stoffe nuove per mobilio vecchio*, in “Italviscosa. I Tessili Nuovi”, n. 22, gennaio-marzo 1940, pp. 59-62. (e numeri seguenti).
- Supersniafiocco*, “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno II, n. 3, aprile-giugno 1935, pp. 2-3.
- Tessuti stampati in Sniafiocco per arredamenti*, in “Italviscosa + Cisa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 20, luglio settembre 1939, p. 59.
- Tessuti d’arredo*, in “I Tessili Nuovi”, n. 27, aprile-giugno 1941, p. 44.
- “Lidel”, anno VII, maggio 1925, p. 7.
- “La donna”, anno XVII, 15 agosto 1924, p. 22.
- Albanese, Fortunato, *Il perché del I Congresso Nazionale fra le industrie dell’abbigliamento : Relazione del Comitato ordinatore*, Roma, Tip. Ditta C. Colombo, 1918.
- Barbiano di Belgioioso, Lodovico, *L’evoluzione del metodo espositivo delle passate Triennali*, in “Casabella”, anno XXXVIII, n. 203, novembre-dicembre 1954, pp. 31-33.
- Bardi, Pietro Maria, *Nuove esigenze delle esposizioni*, articolo apparso su “Ambrosiano” del 1930 ma ripubblicato in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 530-532.
- Bianchetti, Angelo e Cesare Pea (a cura di), *Negozi moderni: Architettura e arredamento. 72 architetti, 4.000 illustrazioni, 138 negozi e facciate*, Milano, Gorlich, 1949.
- Bianchetti, Angelo, e Cesare Pea, *Architettura Pubblicitaria*, in “Casabella”, n. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 96-102.
- Bontempelli, Massimo, *Nostra Dea*, in Tinterri, Alessandro (a cura di), *Nostra Dea e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 31-49.



- Brunetti, Fabrizio, *Architetti e Fascismo*, Firenze, Alinea, 1993.
- Castagnara Codeluppi, Manuela, *In Scaena*, in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 124-126.
- Cattaneo, Margherita, *Primavera*, in "I Tessili Nuovi", anno X, n. 34, gennaio-aprile 1943, pp. 44-45.
- Cattaneo, Margherita, *Pedalare*, in "I Tessili Nuovi", anno IX, n. 32, luglio-settembre 1942, pp. 34-35.
- Cavallo, Nino Vito, *Italianità*, in "Sovrana", anno X, n. 2, febbraio 1936, p. 14.
- De Liguoro, Lydia, *Verso una Moda Italiana*, in "Il Popolo d'Italia", anno XIX, 19 novembre 1932.
- De Liguoro, Lydia, *Lidel*, in "Lidel", anno I, n. 1, maggio 1919, p. 2.
- De Liguoro, Lydia, *Problema d'attualità*, in De Liguoro, Lydia, *op. cit.* pp. 95-98.
- De Liguoro, Lydia, *Dedica*, in De Liguoro, Lydia, *Le battaglie della moda 1919-1933*, Roma, Luzzatti, 1934, (senza numero di pagina).
- De Liguoro, Lydia, *Un po' di cronistoria*, in De Liguoro, Lydia, *op. cit.* p. 7.
- De Liguoro, Lydia, *Verso una moda italiana*, in "Il Popolo d'Italia", anno XIX, n. 283, 19 novembre 1932, p. 12.
- De Liguoro, Lydia, *Problemi d'attualità*, in "Il Popolo d'Italia", anno XIX, n. 302, 9 dicembre 1932, p. 15.
- De Liguoro, Lydia, *La moda italiana*, in "Il Popolo d'Italia", anno XIX, n. 10, 12 gennaio 1933, p. 14.
- Depero, Fortunato, *Manifesto agli industriali*, Milano, 1927.  
Ripubblicato in: Caruso, Luciano (a cura di), *Manifesti Futuristi*, Firenze, Spes-Salimbeni, 1980, p. 188.
- Fanciulli, Giuseppe, *Il giro dell'anno*, Torino, SEI, 1936.
- Fanciulli, Giuseppe, *Lisa-Betta al mare*, Torino, SEI, 1937.
- Fanciulli, Giuseppe, *Cuore del Novecento*, Torino, SEI, 1938.
- Galbiati, Giovanni, *Leonardo tra gli splendori della sua raccolta all'Ambrosiana*, Milano, Hoepli, 1939.
- Genoni, Rosa, *Per una moda italiana: modelli, saggi, schizzi per un abbigliamento femminile*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1909.
- Genoni, Rosa, *La storia della moda attraverso i secoli: dalla preistoria ai tempi odierni*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, [s. a.].
- Giolli, Raffaello, *Pubblicità*, in "Casabella Costruzioni", anno XVI, n. 127, luglio 1938, pp. 26-27.
- Giolli, Raffaello, *La parola ai bambini*, in De Seta, Cesare (a cura di), *Raffaello Giolli. L'Architettura Razionale*, Bari, Laterza, 1972, pp. 159-168.
- Giolli, Raffaello, *Architetti italiani: Baldessari*, in De Seta, Cesare (a cura di), *Raffaello Giolli. L'architettura Razionale*, Bari, Laterza, 1972, pp. 179-186.
- Gorgerino, Giuseppe, *Autartex*, in "I Tessili Nuovi", anno VI, n. 25, ottobre-dicembre 1940, p. 30.
- Labò, Mario, *La XIX Fiera di Milano*, in "Casabella", n. 127, luglio 1938, pp. 14-26.
- Leader (pseudonimo di Persico, Edoardo), *Tendenze e realizzazioni*, in "La Casa Bella", anno VII, n. 29, maggio 1930, p. 27.
- Leader (pseudonimo di Persico, Edoardo), *Arredamento a Monza*, in "La Casa Bella", anno VII, n. 30, giugno 1930, pp. 26-33.

- Lombardo, Ester, *Consuntivo di una polemica*, in “Vita Femminile”, anno X, n. 3, marzo 1938, p. 4.
- Maraini, Antonio, *Prefazione*, in *Mostra del cartellone e della grafica pubblicitaria*, Roma, Pizzi e Pizio, 1936, pp. 6-9.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema non umano dei Tecnicismi*, Milano, Mondadori, 1940, p. 3.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema del Vestito di Latte*, Milano, Ufficio Propaganda Snia Viscosa, 1937.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Poema chimico della Luce Tessuta*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno I, n. 5, ottobre-dicembre 1935, pp. 2-3.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della Letteratura futurista 11 maggio 1912*, in De Maria, Luciano (a cura di), *F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 46-54.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà 11 maggio 1913*, in De Maria, Luciano (a cura di), *F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, p. 73.
- Marras, Nicola, *Breviario strumentale*, in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 101-112.
- Mazzucchelli, Anna Maria, *Stile di una mostra*, in “Casabella”, anno XII, n. 80, agosto 1934, pp. 6-9.
- Meano, Cesare, *Commentario dizionario italiano della moda*, Torino, Ente Nazionale della Moda, 1936.
- Moretti, Bruna, ‘30 che ti passa, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 82.
- Moretti, Bruna, *Pudore e seduzione nella storia della moda*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* p. 47.
- Mussolini, Benito, *Discorso del 25 maggio 1938* riportato in Orano, Paolo, *op. cit.*, pp. 174-179.
- Munari, Bruno, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, in “La Lettura” (supplemento del “Corriere della Sera”), n. 4, aprile, 1937, p. 12.
- Munari, Bruno, *Tipografia*, in “La Lettura” (supplemento del “Corriere della Sera”), n. 5, maggio 1937, p. 7.
- Mussolini, Benito, *La dottrina del Fascismo*, Firenze, Le Monnier, 1938, [ed. orig. Mussolini, Benito, *La dottrina del fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1935] fu questa la prima vera pubblicazione come libro, mentre in realtà la sua prima pubblicazione avvenne nell' *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arti* del 1932.
- Nicodemi, Giorgio, *Gli arazzi nel Ministero delle Corporazioni*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno III, n. 8, luglio-settembre 1936, pp. 26-33.
- Nicodemi, Giorgio, *Leonardo Tessitore*, in “Snia Viscosa. I Tessili Nuovi”, anno V, n. 19, aprile-giugno 1939, pp. 38-43.
- Orano, Paolo, *L'autarchia*, Roma, Pinciana Editrice.
- Pagano, Giuseppe, *La Mostra di Leonardo nel Palazzo dell'Arte*, in “Casabella-Costruzioni”, n. 141, settembre 1939, pp. 6-12.
- Pagano, Giuseppe, *Parliamo un po' di Esposizioni*, in “Casabella Costruzioni”, anno XIX, n. 159-160, marzo-aprile, 1941, pp. 36-48.
- Persico, Edoardo, *Un manuale di Architettura: la Fiera di Milano*, in “L'Italia letteraria”, 22 aprile 1934 ripubblicato in Veronesi, Giulia (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 130-131.
- Pica, Agnoldomenico, *Introduzione*, in Aloï, Roberto (a cura di), *Esposizioni, architetture, allestimenti*, Milano, Hoepli, 1960, pp. 3-26.
- Pica, Agnoldomenico, *Mostra del Tessile Nazionale*, in “Casabella”, n. 121, gennaio 1938, pp. 16-27.

Pavolini, Alessandro, *La consegna autarchica di Mussolini e la C.F.P.A.*, in Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti (a cura di), *Autarchia*, Roma, 1938, pp. 22-27.

Puricelli, Piero, *La XVII Fiera di Milano*, in “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, Anno XV, n. 4 (aprile) 1936, pp. 89-95.

Redazione, *L’architetto e le Esposizioni*, in “Casabella”, n. 159-160, marzo aprile 1941, pp. 84-92.

Redazione di Casabella, *La Sala d’Icaro*, in “Casabella”, anno XII, n. 80, agosto 1934, pp. 21-23.

Sonia (pseudonimo di Vitagliano, Ottavia), *Stile e moda*, in “Eva”, anno I, n. 7, luglio 1933, p. 12.

Sormani, Federico, *La donna nella fabbrica*, in “Gioia!”, anno II, n. 11, 13 novembre 1938, p. 7.

Terhoeven, Petra, *Oro alla patria: donne, guerra e propaganda nella giornata della Fede Fascista*, Bologna, Il Mulino, 2006 [ed. orig.: *Liebespfand fürs Vaterland: Krieg, Geschlecht und faschische Nation in der italienischen Gold – und Eheringsammlung 1935-36* (traduzione a cura di Marco Cupellaro)].

Toscano, Giuseppe Romeo, *Aquilotto implume*, Milano, Ambrosiana editoriale, 1929.

Ufficio Propaganda Snia Viscosa (a cura di), *Snia Viscosa*, Milano, Edizioni d’Arte Emilio Bestetti, 1940.

Veneziani, Carlo, *I modelli e le modelle nello spettacolo della moda*, in “Lidel”, anno X, giugno 1928, p. 13.

Vera, in “La Donna”, anno VIII, 1 settembre 1925, p. 47.

Vigolo, Mario, *La settimana della moda alla Mostra del Tessile Nazionale*, in “Moda”, anno XV, n. 10, dicembre 1937, pp. 15-17.

### **Fonti secondarie.**

Artom, Sandra e Anna-Rita Calabrò, *Sorelle d’Italia. Quattordici grandi signore raccontano la loro (e la nostra) storia*, Milano, Rizzoli, 1989.

Aspesi, Natalia, (a cura di), *Il vizio di vestire*, Milano, Edizioni delle donne, 1981.

Bernasconi, Silvana, *Brunetta degli spiriti*, in Nodolini, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.*, pp. 23-26.

Bernasconi, Silvana, *Ritratto*, in Nodolini, Alberto, Carlo Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *Brunetta: moda, critica, storia*, Parma, Centro Studi e Archivio della comunicazione, 1981, pp. 27-34.

Biarese, Cesare e Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985.

Bortolotti, Massimo, *Le città di fondazione durante il fascismo: il caso di Torviscosa*, in Biasin, Enrico, Raffaella Canci e Stefano Perulli (a cura di), *Torviscosa: esemplarità di un progetto*, Udine, Forum, 2002, pp. 37-65.

Bosoni, Giampiero, *Per una storia degli allestimenti in Italia*, in Guerrini, Luca (a cura di), *Design degli interni: contributi al progetto per l’abitare contemporaneo*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 29-41.

Bottaro, Silvia, *Vincenzo Nosenzo: prestidigitatore e re della latta*, Torino, Omega Arte, 2009.

Bottero, Amelia, *Brunetta. L’arte nella moda*, Milano, Il Pungolo, 1981.

Butazzi, Grazietta, *1922-1943: Vent’anni di moda italiana*, Firenze, Centro Di, 1980.

Cannistraro, Philip, *La fabbrica del consenso: Fascismo e Mass Media*, Bari, Laterza, 1975.

Carrarini, Rita, *La stampa di moda dall’Unità a oggi*, in Belfanti, Carlo Marco e Fabio Giusberti, (a cura di), *Annali della Storia d’Italia vol. XIX La Moda*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 821-839.

- Carreras, Albert, *Un ritratto quantitativo della storia italiana*, in Amatori, Franco, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, e Luciano Segreto (a cura di), *Annali della Storia d'Italia*, vol. XV, *l'Industria*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 210-245.
- Castronovo, Valerio, e Anna Maria Falchero, *L'avventura di Franco Marinotti: impresa, finanza e politica nella vita di un capitano d'industria*, Milano, Marinotti, 2008, pp. 117-128.
- Celant, Germano, *Marcello Nizzoli*, Milano, Edizioni di comunità, 1968.
- Cortesini, Sergio, *Arte contemporanea italiana e propaganda fascista negli Stati Uniti di Franklin D. Roosevelt*, Roma, Pioda Editore, 2012.
- Crispolti, Enrico (a cura di), *Nuovi Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca editori d'arte, 2010.
- Dal Co, Francesco, *Mostrare, allestire, esporre*, in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 11-32.
- Davanzo Poli, Doretta, *Il Sarto*, in Belfanti, Carlo Marco e Fabio Giusberti, (a cura di), *Annali della Storia d'Italia vol. XIX La Moda*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 551-559.
- De Berti, Raffaele e Elena Mosconi, *Nuove forme editoriali per nuovi stili di vita*, in Colombo, Fausto (a cura di), *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, Milano, AIM-Abitare Segesta, 1998, pp. 147-163.
- De Maria, Luciano (a cura di), *F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968.
- De Seta, Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari, Laterza, 1972.
- Di Corato, Luigi, *Bruno Munari illustratore e grafico futurista: 1927-1933*, in De Carli, Cecilia e Francesco Tedeschi (a cura di), *Il presente si fa storia: scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 206-231.
- Di Gesù, Gioacchino, *Teorie sul grottesco da Victor Hugo a Aldo Braibanti*, Roma, Aracne, 2012.
- ES (a cura di), *F.T. Marinetti futurista : inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, Napoli, Guida, 1977.
- Esposito, Corrado, *Riviste Italiane di Alta Moda 1940-1970*, in Giordani Aragno, Bonizza, e Federica Di Castro (a cura di), *Il Disegno dell'Alta Moda italiana*, Roma, De Luca, 1982, pp. 63-72.
- Fanelli, Giovanni e Ezio Godoli, *Il Futurismo e la grafica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1988.
- Finazzer Froly, Massimo (a cura di), *La Fiera di Milano, memoria e immaginazione*, Milano, Skira, 2004.
- Fondazione Fiera Milano (a cura di), *Facevamo la Campionaria. La Fiera di Milano attraverso il suo Archivio Storico 1920-1965*, Milano, Libri Scheiwiller, 2007.
- Fondazione Fiera Milano, *Un percorso tra economia e architettura. Fiera di Milano 1920-1995*, Milano, Electa, 1995.
- Huber, Antonella, *La Snia Viscosa e il genio italico*, in Lupano, Mario e Alessandra Vaccari (a cura di), *op. cit.*, pp. 274-276.
- Leone Lodi 1900-1974: per una nuova visibilità critica*, Milano, s. e. 2004, pp. 32-45.
- Lupano, Mario e Alessandra Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna*, Bologna. Damiani, 2009.
- Maiocchi, Roberto, *Gli scienziati del Duce, il ruolo dei ricercatori del CNR nella politica autarchica del fascismo*, Roma, Carocci, 2003.
- Manoni, Roberta, *Brunetta*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.*, pp. 35-41.
- Micheli, Giovanni (a cura di), *Storia d'Italia, Scienza e tecnica nella cultura e nella società dal Rinascimento a oggi*, Torino, Einaudi, 1980.

- Nerozzi, Barbara, *Il segno dei tempi*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.*
- Nester-Piotrowski, Marek, *Progettare l'evento*, in Polano, Sergio (a cura di), *op. cit.*, pp. 131-133.
- Nesti, Alessandro, e Ivan Tognarini, *Archeologia industriale*, Milano, Carocci, 2004.
- Nodolini, Alberto, *Brunetta e il costume*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* pp. 10-12.
- Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *Brunetta: moda, critica, storia*, Parma, Università centro studi e archivio della comunicazione, 1981.
- Ogliari, Francesco e Riccardo Tammaro, *A Spasso nel Tempo*, Milano, Selecta, 2008.
- Pastor, Barbara e Sandro Polci (a cura di), *Parliamo un po' di esposizioni. Le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Venezia, Università Internazionale dell'Arte, 1985.
- Polano, Sergio (a cura di), *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagini, 2000.
- Rebora, Sergio, *La stagione delle grandi opere pubbliche*, in Gini, Alessandro, Serena Lodi e Daniela Lodi (a cura di),
- Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999.
- Quintavalle, Carlo Arturo, *Brunetta e le avanguardie artistiche*, in Nodolino, Alberto, Arturo Quintavalle, Carlo Arata e Marina Nella Truant, (a cura di), *op. cit.* pp. 115-119.
- Samonà, Giuseppe, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, in "Zodiac", anno II, n. 3, marzo, 1958, pp. 79-85.
- Scarabrelli, Bruno, *Rayon e Fiocco Viscosa: Preparazione delle fibre artificiali e sintetiche della cellulosa e della viscosa*, Milano, Hoepli, 1958.
- Scorrano, Gianfranco, *Chimica: un racconto dai manifesti*, Treviso, Canova, 2009.
- Simili, Raffaella e Giovanni Paoloni (a cura di), *Per una storia del Consiglio Nazionale delle Ricerche*, Roma, Editori Laterza, 2001.
- Universo, Mario (a cura di), *Per l'evoluzione dell'architettura dall'arte alla scienza (1928-1943)*, Treviso, Canova, 1978.
- Villari, Anna, *L'arte e la pubblicità. Il manifesto italiano e le avanguardie 1920-1940*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, (catal. mostra), Forlì.

## Webgrafia.

- <http://www.archiviolute.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=11876&db=cinematografi coCINEGIORNALI&findIt=false&section=/> consultato il 24/9/2013.
- <http://www.archivistorico.fondazionefieramilano.com/la-nostra-storia/1920-22.html> consultato il 18/9/2013.
- <http://www.autogrillpavesi.eu/bianchetti.htm> consultato il 21/9/2013.
- <http://www.bresciamusei.com/nsantagiulia.asp?nm=10&t=Vittoria+Alata> ultima consultazione il 10/12/2013.
- <http://blog.maremagnum.com/articoli/?p=41> ultima consultazione in data 30/04/2013.
- [http://www.chimica.unipd.it/gianfranco.scorrano/pubblica/chimica\\_new/index.html](http://www.chimica.unipd.it/gianfranco.scorrano/pubblica/chimica_new/index.html) consultato il 18 maggio 2013.
- <http://www.comune.torviscosa.ud.it/Storia.3191.0.html> ultima consultazione in data 27/06/2013.



<http://www.cronologia.leonardo.it/storia/a1936h.htm> consultato il 19 febbraio.

[http://www.dailymotion.com/video/x2omuu\\_sette-canne-un-vestito-1949\\_shortfilms#.UaI0u5zm670](http://www.dailymotion.com/video/x2omuu_sette-canne-un-vestito-1949_shortfilms#.UaI0u5zm670) accesso del 14 aprile 2013.

<http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/vestitoAntineutrale.htm> ultimo accesso in data 12/2/2013.

<http://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/ultimi/Giorgio%20Maffei%20-%20Bruno%20Munari.pdf> consultato il 21/8/2013.

[http://www.illustrazione.com/SCHEDA\\_esempio.htm](http://www.illustrazione.com/SCHEDA_esempio.htm) ultima consultazione 11/9/2013.

<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00097//> consultato in data 15/9/2013.

<http://www.milkywear.it> ultima consultazione 8 gennaio 2013.

<http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/itinerari/edificio/723-torre-snia-viscosa/17-milano-alta> consultato in data 15/9/2013.

<http://www.portaledellamodaitaliana.it/opencms/opencms/web/rete-storica/enti/SARTORIA/R/ROSA-GENONI/> ultima consultazione 28/6/2013.

[http://www.primiditorviscosa.it/fileadmin/user\\_primiditorviscosa/documenti/IL\\_POEMA\\_DI\\_TORRE\\_VISCOSA.pdf](http://www.primiditorviscosa.it/fileadmin/user_primiditorviscosa/documenti/IL_POEMA_DI_TORRE_VISCOSA.pdf) accesso del 18 marzo 2013.

<http://www.primiditorviscosa.it/index.php?id=41> ultimo accesso in data 12 aprile 2013.

<http://www.riccardoricascastagnedi.it/grafica/tavolozza-di-possibilita-tipografiche> ultima consultazione in data 24/05/2013.

<http://www.storiadellastampa.unibo.it/noframes/librofuturista.html> ultima consultazione in data 12/06/2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=IlFw24xPtgk> ultima consultazione il 20/9/2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=rLRlj2mMBIs> consultato il 28/04/2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=VFbqij0S-Vg> consultato il 24/9/2013.